

Zur Psychologie des Phantastischen

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

DIETER STRÄULI

von Wädenswil ZH

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. D. von Uslar

Zürich 1981

Zentralstelle der Studentenschaft



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Zur Psychologie des Phantastischen

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

DIETER STRÄULI

von Wädenswil ZH

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. D. von Uslar

Zürich 1981

Zentralstelle der Studentenschaft

Zur Psychologie des Phantastischen

Abhandlung

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
DITTO KESSEL
aus Winterthur



Angenommen und Ausage von Herrn Prof. Dr. D. von Ullrich

Zürich 1981

Zentralstelle der Hochschulen

1. Vorwort

2. Danksagung

2.1 Danksagung an die Eltern

2.2 Danksagung an die Lehrer

2.3 Danksagung an die Freunde

2.4 Danksagung an die Verwandten

2.5 Danksagung an die Tiere

Ich danke an dieser Stelle all jenen, deren Geduld und Förderung das Entstehen dieser Arbeit möglich machten; meinen Eltern, meinen Lehrern, den Professoren Detlev von Uslar, Peter Kaplony, Rudolf Meyer und Peter von Matt, meinen Freunden Urs Reichlin, Verena Wepfer, Brigitte Büchel und Susanne Müller für viele anregende Gespräche, Frau Dr. med. Ursula Huber und Herrn Dr.phil. Georg Wachtler für ein tieferes Verständnis dessen, was ich schrieb.

3. Die Entstehung der Arbeit

3.1 Die Entstehung der Arbeit

3.2 Die Entstehung der Arbeit

3.3 Die Entstehung der Arbeit

4. Die Entstehung der Arbeit

4.1 Die Entstehung der Arbeit

4.2 Die Entstehung der Arbeit

4.3 Die Entstehung der Arbeit

4.4 Die Entstehung der Arbeit

4.5 Die Entstehung der Arbeit

4.6 Die Entstehung der Arbeit

5. Die Entstehung der Arbeit

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Mauern: Das Phantastische als Verlust von Welt	8
2.1 Weltlichkeit in der phantastischen Literatur	8
2.2 Die Phasen des Phantastischen	10
2.3 Phase 1: Die Welt als Interieur	12
2.4 Phase 2: Das Ausgeschlossene wird zum Faszinosum	25
2.5 Phase 3: Die Welt erhält Risse	28
2.6 Phase 4: Der Verlust von Welt als letzte Konsequenz des Phantastischen	34
3. Ueberlegungen zum Wesen des Phantastischen	44
3.1 Das Phänomen Welt	44
3.2 Das Phantastische und sein Verhältnis zur Phantasie	47
3.3 Das Phantastische als Moment der Entbergung	51
4. Das Phantastische als Verlust des anthropozentrischen Weltbildes	56
4.1 Die kopernikanische Wende	56
4.2 Das Phantastische und die Utopie	58
4.3 Die zweideutige Stellung des Menschen in der Welt als anthropologische Grundlage des Phantastischen	61
5. Manipulatoren: Das Phantastische als Wiederherstellung des anthropozentrischen Weltbildes	63
5.1 Der Eingriff von Aussen	63
5.2 Die Archäologie des Phantastischen	68
5.2.1 Lars Gustafsson: Die Welt als imaginäres Gefängnis	70
5.2.2 H.P. Lovecraft: Die Laurer an der Schwelle	72
5.2.3 Erich von Däniken: Warten auf die "Götter"	78
5.2.4 "2001" - Odyssee ins Jenseits	81
5.3 Manipulatoren in den geschlossenen Welten. Ein Nachtrag	85

6. Automaten: Das Phantastische als Zerfall der Person	89
6.1 Der Automatenleib und seine Bewegungen	91
6.2 Die Hässlichkeit des Monsters im Gruselfilm	97
6.3 Pygmalions Freude	105
6.4 Parasiten, Organräuber, "Körperfresser": Die Gefühle des Schizophrenen	118
6.5 Woraus Menschen gemacht sind	128
6.6 Seele und Leben als teilbare Substanzen	138
7. Schluss	148
Anhang:	
1. Theodore Cogswell: The Wall Around the World	150
2. Harry Harrison: Captive Universe	151
Literaturverzeichnis	155

1. EINLEITUNG

Diese Arbeit folgt der Spur einer flüchtigen und faszinierenden Erfahrung. In reiner Form finden wir sie - jedenfalls in unserer Zivilisation - vor allem im Kino, beim Betrachten von Bildern und bei der Lektüre bestimmter Literatur. Als Signal dafür, dass wir dieser Erfahrung ausgesetzt sind, beschleicht uns ein ganz bestimmtes Gefühl, das Gefühl des Unheimlichen.

Unheimlich kann uns werden, ohne dass wir sofort erkennen, was der Grund dafür sein könnte, d.h. welche Veränderung in unserer Umgebung oder in unseren Gedanken stattgefunden hat, welcher neuen Situation wir gegenüberstehen. Das Gefühl des Unheimlichen kann uns auch wieder verlassen, bevor wir uns die Frage nach seinem Ursprung gestellt oder sie beantwortet haben.

Es ist daher naheliegend, dieses Gefühl zuerst einmal erfassen zu wollen im Vergleich mit anderen Gefühlen, es zu lokalisieren in ihrem Spektrum. Sigmund Freud schreibt in seinem Aufsatz über das Unheimliche (1):

Kein Zweifel, dass es zum Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden gehört...

und Elisabeth Nolfi in ihrer Dissertation "Die Begegnung mit dem psychisch Kranken" (2):

Als eines der deutlichsten und unverkennbarsten tritt das Gefühl des Unheimlichen hervor.

Es liesse sich eine grosse Reihe eng damit verbundener, verwandter Empfindungen aufzählen,...niedere und höhere Formen des Unheimlichen. Auf der einen Seite klingt das Gefühl des Grässlichen mit an, des volkstümlichen 'Gruselns' oder 'Schauderns', auf der andern aber auch das des Befremdet-Seins, der Scheu, des Erschauerns oder des Ahnens eines Geheimnisses.

Die widersprüchliche Mischung, die sich notwendigerweise ergibt, wenn man das Unheimliche in Beziehung zu anderen Gefühlen setzt, ist irgendwie unbefriedigend, verlangt nach Deutung. Die oben zitierten Autoren gehen denn auch rasch zur Frage über, in welchen Situationen das Unheimliche auftrete.

(1) Freud: Das Unheimliche (1919), G.W. XII, S. 229; Stud. IV, S. 243.

(2) Nolfi: Die Begegnung mit dem psychisch Kranken, S. 38.

Wir dürfen annehmen, dass sie glauben, über die Ebene der Gefühle hinausgehen zu müssen, um einen Ort zu finden, wo die Widersprüche sich aufheben, wo die Struktur zu finden ist, die allen diesen verschiedenen Aspekten des Unheimlichen zugrundeliegt.

Die Gegenüberstellung von Gefühlen auf der einen und von Situationen, in denen diese Gefühle auftreten, auf der andern Seite mag künstlich erscheinen. Sie entspricht aber unserer alltäglichen Erfahrung. Wir haben die Tendenz, in bestimmten Situationen bestimmte Reaktionen zu erwarten: Trauer nach dem Verlust eines geliebten Menschen, Freude über ein erhaltenes Geschenk. Wir richten diese Erwartungen auch an uns selbst. Das kann bedeuten, dass wir so sehr von der Echtheit einer passenden Gefühlsreaktion überzeugt sind, dass wir nicht bemerken, wie unsere wahren - oder andere, auch wahre - Gefühle "in den Untergrund gehen". Nur Fehlleistungen, körperliche Symptome oder eine seelische Erkrankung legen dann noch Zeugnis davon ab, dass die verlorengegangenen Gefühle irgendwo weiterbestehen. Damit eröffnet sich aber ein 'anderer Ort' unserer Erfahrung, eine Dimension des Verborgenen, die unter anderem beschrieben worden ist von Josef Breuer und Sigmund Freud in ihren "Studien über Hysterie" von 1895.

All das will sagen, dass uns selbst verborgen bleiben kann, wie wir uns in einer bestimmten Situation befinden, welcher Art unsere Beziehung zur Welt in einem bestimmten Augenblick ist.

Das Unheimliche nun ist ein Gefühl, das wie kein anderes anzeigt, dass sich uns die Frage nach unserer Beziehung zur Welt, zu unserem Leib, die Frage nach unserer Macht und Ohnmacht in ebendieser Welt und in ebendiesem Leib in quälender Weise aufdrängt, aber eben im Verborgenen, unserer Aufmerksamkeit entzogen. Deshalb manifestiert sich ja dieses Gefühl als eine Mischung aus Angst, Zweifel, Unsicherheit und einem Ansatz zum Triumphieren, denn beide Möglichkeiten, die Erkenntnis tiefer Ohnmacht wie die Erkenntnis der Teilhabe an einer grossen Macht, sind in ihm enthalten. Weil uns diese Fragen als solche im Einflussbereich des Phantastischen verborgen bleiben, treten sie uns entgegen in veränderter Form, als eine Topographie, als eine Begegnung mit jenem 'anderen Ort', den wir, je nachdem, vorfinden als ein

unzugängliches Aussen der Welt oder aber als ein fremdes Innen unserer eigenen Person.

Unheimlich haben wir das seltsame, Zweifel weckende Gefühl genannt, das eine ganz bestimmte Situation ankündigt. Gefühle stehen naturgemäss vor jedem Nachfragen. Was über das Gefühl des Unheimlichen hinausgeht, es selber mit einschliessend, zusammen mit der erwähnten besonderen Topographie von Welt und Leib, mit einer eigenen Dynamik und anderen Aspekten - also das Ganze einer komplexen, aber unverwechselbaren Erfahrung, soll hier zur Diskussion stehen als "das Phantastische". (1)

Das Unheimliche sei in unserer Zivilisation eine meist künstlich induzierte Art des Erlebens, wurde eingangs behauptet. Jedenfalls existiert allein im Bereich der Massensliteratur eine eigentliche Industrie, die nach ihren eigenen Worten völlig darauf ausgerichtet ist, dieses Gefühl auszulösen:

Carrie is "gory and horrifying ... eerie and haunting--sheer horror... shivering, shuddery, macabre evil... exciting, suspenseful... chilling, bloody, unforgettable, unspeakable horror... wild and shattering... bizarre, stunning, nerve-jangling terror... fascinating, engrossing, un-put-downable... a terrifying treat".

Diese Werbung für einen Gruselroman (2) auf der Rückseite des Taschenbuchs ist zusammengestellt aus Reizworten, die Buchbesprechungen verschiedener Zeitungen und Zeitschriften entnommen wurden. Nur wenige dieser Worte beziehen sich vague auf den Inhalt des Buches, vielleicht "gory" (etwa "blutrünstig") oder "macabre evil" (das Böse in makabrer Form), die meisten beschreiben Gefühle und körperliche Reaktionen des Lesers. Dieser ist somit erwartungsvoller Konsument in einer Kette von Produktion, Vermarktung und Konsum. Er will genau wissen, welche Gefühlskonserve er vor sich hat. Für

(1) Zum ursprünglichen Begriff des Unheimlichen trat der Begriff des Phantastischen auf dem Umweg über die französische Literaturwissenschaft. Noch Jentsch und Freud schrieben 1906 und 1919 über "das Unheimliche". Französische Autoren wie Sartre (1943), Vax (1963 und 1965), Caillois (1965 und 1966), und Todorov (1970) folgten mit Arbeiten über "le fantastique" und "la littérature fantastique". Übersetzungen dieser Aufsätze sowie neuere Arbeiten von deutschsprachigen Autoren wie Zondergeld (1974 und 1975) verwenden seither Begriffe wie "das Phantastische" oder "die Phantastik".

(2) Stephen King: Carrie (Einband)

diese Art Literatur gelten also dieselben Gesetze wie für Eis, Schokolade und Parfum. Massensliteratur könnte man dadurch charakterisieren, dass sie dem Leser ein rasches Einstimmen auf das gewünschte Gefühl verspricht - auf das Unheimliche in der phantastischen, auf sexuelle Erregung in der pornographischen Literatur. (1)

Diese Vermarktung von Gefühlserfahrungen ist eine Chance für unseren Versuch, das Phantastische zu deuten. In allen Erzählungen, Romanen und Filmen, die das Gefühl des Unheimlichen auslösen, müssen Inhalte, Techniken, Elemente und Strukturen nachweisbar vorhanden sein, die das Zustandekommen des Phantastischen fördern. Nach ihnen suchen wir. Bei der Auswahl des Materials können wir letzten Endes nur unserem eigenen Geschmack folgen - im Falle dieser Arbeit ist es der meine. Ich habe Werke zusammengestellt, die bei mir das Gefühl des Unheimlichen - also jene faszinierende Mischung aus Angst oder Beklemmung und einer Art triumphierender Erregung - auslösen. Ich glaube auch, dass wir die Erfahrung des Phantastischen nur dann wirklich untersuchen können, wenn sie in einem gewissen Masse gegenwärtig ist, wenn wir uns ihr aussetzen. (2) Wir folgen deshalb einzelnen Romanen und Erzählungen über längere Strecken und vergleichen häufig ihren Wortlaut in Form von Zitaten.

Dabei finden wir drei grosse Motivkreise des Phantastischen, die aber nichts anderes sind als verschiedene perspektivische Ausblicke auf die Art und Weise, in der wir unser Sein als leibliche Wesen auf der Welt erfahren: die Motive der Mauer, der Manipulatoren oder "Götter", und der Automaten. Mauern um die Welt stellen ihre Ganzheit und damit ihr Bestehen überhaupt in Frage, Manipulatoren unsere Stellung und Bedeutung als Bewohner dieser Welt, während Automaten die Zweideutigkeit unserer Existenz als Leib seiende und Leib habende Wesen aufdecken.

(1) Dem steht jedoch entgegen, dass Erzählungen so weltberühmter Autoren wie E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe genau dasselbe beabsichtigen, und dass andererseits Erzählungen und Romane der Science Fiction in einzelnen Fällen das Bewusstsein dessen, was der Leser unreflektiert von ihnen erwartet, in emanzipatorischer Weise vertiefen (z.B. 'Solaris' von Stanislaw Lem oder 'The Secret Songs' von Fritz Leiber).

(2) Psychoanalytisch formuliert: Es geht darum, die Gegenübertragung aufzudecken.

Entstehung und Aufbau dieser Arbeit

Am Anfang interessierten mich, zuerst unabhängig voneinander, theoretische Untersuchungen über das Unheimliche oder Phantastische einerseits und eine Serie von ca. vierzig Romanen und Erzählungen der Science Fiction, die erstaunliche Übereinstimmungen aufwiesen, auf der andern Seite. Zu einem bestimmten Zeitpunkt merkte ich, dass die Geschichten, die ich ausgewählt hatte, die Theorien auf überzeugende Weise illustrierten und sie, wenn man aus ihnen die zugrundeliegende Struktur herausarbeitete, auch korrigierten. In diesem Feld zwischen theoretischen Ansätzen und Anschauungsmaterial entstand eine neue Theorie, die sich von den bisherigen dadurch unterschied, dass sie mehr Gewicht auf die Dimension der Zeit legte und das Phantastische als hypothetischen Prozess beschrieb. (1)

Ich stützte mich dabei weitgehend auf die vorliegenden Untersuchungen, von denen mir auch jetzt noch jede einzelne einen möglichen Zugang zu unserem Phänomen darzustellen scheint. Ich stelle sie hier in der Reihenfolge ihres Erscheinens zusammen:

Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen (1906)

Freud: Das Unheimliche (1919)

Sartre: 'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage (1943)

Vax: La séduction de l'étrange (1965)

Caillois: L'image du fantastique de la féerie à la science fiction (1966)

Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur (1968)

Todorov: Introduction à la littérature fantastique (1970)

Zondergeld: Wege nach Sais. Gedanken zur phantastischen Literatur (1974)

Zondergeld: Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur (1975)

Im ersten Teil meiner Arbeit geht es vor allem um eine phänomenologische Darstellung des phantastischen Prozesses (2), dann aber auch um die Frage

(1) Hypothetisch ist der Prozess deshalb, weil er im konkreten Einzelfall nie nur linear in der Zeit abläuft, sondern gerade von der Antizipation des Kommenden lebt, so dass sein Ende an jedem Punkt des Ablaufs gegenwärtig ist. Vgl. S. 11 ff.

(2) Vgl. Abschnitt 2

nach den anthropologischen Wurzeln dieser spezifischen Erfahrungsmöglichkeit des Menschen, d.h. ich wollte auch wissen, warum es uns gruselt. (1) Antworten auf diese Frage finden sich v.a. bei Freud und Plessner, Freud beantwortet sie im Hinblick auf den transzendenten Ort des Sinns, Plessner im Hinblick auf den doppeldeutigen Ort des Menschen in der Welt.

Der Keim für den letzten Teil, der von den Automaten und dem Unheimlichen des Körpers handelt (2), war eine Stelle aus Todorovs "Einführung in die fantastische Literatur". (3) Dort wurden die "Themen des Ich" - die unheimliche Beziehung des Menschen zur Welt - unterschieden von den "Themen des Du", die das Unheimliche der Sexualität, der Sinnlichkeit und der entsprechenden Variante des Bösen betrafen. Diese Unterscheidung befriedigte mich wenig, vor allem die zweite Gruppe wirkte unmotiviert und erschwerte die Zuordnung von Werken der phantastischen Literatur. Die verwirrende Situation regte mich zu einer eigenen Einteilung an, und zwar zwischen dem Zerfall der Welt im Phantastischen und dem Zerfall der Person, worin das Unheimliche der Sexualität, der Triebe und ihrer Objekte nur einen Sonderfall darstellt. Todorovs "Themen des Ich" erfassten wie meine Phasen des Phantastischen die Beziehungen eines sich selbst als intakt erlebenden Ichs zu einer schrittweise zerfallenden und unheimlich werdenden Welt. Das Unheimliche von Automaten und ähnlichen Erscheinungen aber kann meines Erachtens nicht unter das Stichwort "Themen des Du" subsummiert werden, da das Unheimliche eines solchen "Du" den Blick dessen, der es betrachtet, auf seine eigene Person und seinen eigenen Körper zurückspiegelt, der dadurch fragwürdig wird und quasi zerfällt wie im ersten Fall die geschlossene Welt.

In Entsprechung zur anthropologischen Beschreibung des Phänomens "Welt", als der Grundlage für die erste Variante des Phantastischen, ist es vor allem die Psychoanalyse, die das Unheimliche des Körpers erklären kann. Aus der Struktur und Entwicklung dieses Körpers leitet sie nämlich das ganze Spektrum der möglichen Beziehungen eines Menschen ab, Beziehungen zu sich selbst und zum andern. So entsteht ein architektonisches Gebilde, das meist als "Selbst" oder "Ich" zusammengefasst wird. Es sind die schwachen

(1) Vgl. Abschnitt 3 bis 5

(2) Vgl. Abschnitt 6

(3) Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 83 ff.

Stellen dieser Konstruktion sowie die fragile Fiktion ihrer Unzerstörbarkeit, die Phantastisches auslösen. Neben Texten von Freud war für mich vor allem sein Interpret Jacques Lacan relevant, daneben dessen Schüler Serge Leclaire und verschiedene Narzissmustheoretiker (Grunberger, Chasseguet-Smirgel, Kohut).

Dieser letzte Teil verfolgt nicht noch einmal den Ablauf des Phantastischen in der Zeit; er will möglichst viel von jenem reichen Angebot an imaginären Identifikationen erfassen, die zersetzend auf unser "Ich" oder "Körperselbst" zurückwirken und das unverwechselbare Gefühl des "Gruselns" mit sich bringen. Auch in diesem Falle erweist sich das Unheimliche als Resultat einer abwehrenden Haltung; wird das, was es verdecken soll, konfrontiert und angenommen, so verschwindet es und macht anderen Gefühlen Platz, sei es Trauer, Heiterkeit oder Ueberraschung angesichts der Komplexität und Widersprüchlichkeit menschlichen Selbstverständnisses.

2. MAuern: DAS PHANTASTISCHE ALS VERLUST VON WELT

2.1 Weltlichkeit in der phantastischen Literatur

Als erstes soll in dieser Arbeit gezeigt werden, wie sich das Phantastische immer dann einstellt, wenn Welt einem ganz bestimmten Schicksal unterworfen wird. Dass Weltlichkeit, also das Vorhandensein, die Aktualität von Welt die Voraussetzung für das Zustandekommen des Phantastischen ist, wird in den meisten Aufsätzen über phantastische Literatur irgendwie hervorgehoben. (1) Für die Dauer der Lektüre muss der Leser die fiktive Welt eines Romans oder einer Erzählung zu seiner eigenen machen, erst dann kann ihn bewegen, was mit ihr geschieht.

So schreibt Sartre vom Phantastischen, es sei unteilbar, es bestehe entweder überhaupt nicht oder dann erstrecke es sich auf das ganze Universum und sei eine vollständige Welt. (2) Ähnlich Louis Vax über 'l'insolite' (das Ungewöhnliche oder Unheimliche), wie er das Phantastische nennt (3):

Das Unheimliche ist nicht eine Sauce, mit der ein geschickter Koch die Zutaten würzt. Es ist die Art und Weise, eine Welt zu erleben, eine Welt, die in jenem Moment, wo sie sich uns aufdrängt, die Welt ist in ihrer ganzen Weite.

Aus dieser Erkenntnis leiten sich für den Verfasser phantastischer Literatur bestimmte Anforderungen an die Erzähltechnik ab: Sie muss Weltlichkeit evozieren können. Das bedeutet keineswegs, wie bestimmte Autoren behauptet haben, dass die geschilderte Welt der unseren möglichst ähnlich sein muss. (4) Gerade die Beispiele aus der Science Fiction, die wir als erste untersuchen werden (5), zeigen, dass die jeweilige Welt von der unseren

(1) Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 33; Freud: Das Unheimliche, G.W. XII, S. 264 f.; Stud. IV, S. 272; Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 110.

(2) Sartre: Aminadab, S. 94.

(3) Vax: La séduction de l'étrange, S. 39: "L'insolite n'est pas une sauce dont quelque cuisinier habile saurait doser les ingrédients. C'est une manière de sentir un monde qui, au moment où il s'impose, est le monde dans toute son épaisseur."

(4) Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 25 f.; Lovecraft nach Carter: A Look Behind the Cthulhu Mythos, S. XV.

(5) Vgl. S. 12 ff.

durchaus verschieden sein kann. Keine literarische Fiktion wird ja genau die Welt des jeweiligen Lesers beschreiben können - ganz abgesehen davon, dass sie das vermutlich gar nicht will - es sei denn, dieser habe das Geschriebene selbst verfasst. Was es dem Leser trotz der Fremdartigkeit einer fiktiven Welt ermöglicht, diese zu seiner eigenen zu machen, ist nach Plessner die "exzentrische Positionalität" des Menschen, d.h. dessen Fähigkeit, sich in Gedanken aus sich selbst und aus seiner eigenen Welt herauszustellen (1), um sich in eine andere hineinzusetzen.

Damit in der phantastischen Literatur Weltlichkeit entstehen kann, dürfen Beschreibungen weder einen allegorischen noch einen poetischen Sinn haben; sie sind allein buchstäblich aufzufassen. (2) Was das bedeutet, veranschaulicht Lars Gustafsson an einem Beispiel aus der bildenden Kunst, den "imaginären Gefängnissen" des italienischen Kupferstechers Piranesi (3):

In den "Gefängnissen" hat alles Dargestellte jene Handgreiflichkeit, zu der die Kunst des Kupferstichs verlockt. Der Stein ist immer ganz Stein, schwer, vom Meissel des Steinmetzen oder von später entstandenen Rissen gezeichnet, das Holz immer Holz, grobe, staubtrockene Eiche, die keine Zeit zum Modern bringt. Hier findet sich keinerlei fremdes Material, kein Gold, keine Feerien oder Wunderwerke. Die Bilder sind, wiewohl in der Manier einer ganz anderen Zeit, von derselben handfesten, übertriebenen Sachlichkeit, die sich in Nieuvilles Stichen zu den Romanen Jules Vernes wiederfindet...

In ihrer Sachlichkeit, die geradenwegs zum Unglaublichen führt, in der Handgreiflichkeit der Details, die sie undurchsichtig macht, sind die imaginären Gefängnisse Piranesis ein Paradigma für das, was ich das Phantastische in der Kunst nenne.

Auch bei Surrealisten wie Salvador Dali, Max Ernst und Paul Delvaux beruht die Wirkung der Malerei nicht zuletzt auf der erstaunlichen Präzision der Malweise und der Liebe zum Detail. (4) Der belgische Surrealist René Magritte hat darauf hingewiesen, dass die stilistische Darstellung eines Gedankens in einem Gemälde keine Verspieltheit ("fantaisie", vergleiche Gustafssons "Feerien") vertrage. (5)

(1) Plessner: Die Stufen des Organischen und der Mensch, S. 288 ff. Vgl. auch S. 61 dieser Arbeit.

(2) Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 32.

(3) Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 108.

(4) Vgl. die Zusammenstellung in Hocke: Die Welt als Labyrinth.

(5) Magritte, Katalog Kunsthau Zürich, 1969, S. 11.

Im folgenden soll untersucht werden, wie die phantastische Literatur Welt evoziert und was mit ihr geschieht, wenn sie einmal in ihrer ganzen Handgreiflichkeit vorhanden ist.

2.2 Die Phasen des Phantastischen

Was in der bisherigen Fachliteratur über das Schicksal der Welt im Phantastischen geschrieben wurde, divergiert oft in erstaunlicher Weise. Vergleichen wir zu diesem Punkt zwei Zitate aus Aufsätzen von Lars Gustafsson und Roger Caillois. Gustafsson schreibt (1):

Das Phantastische in der Literatur ... besteht letzten Endes darin, die Welt als undurchsichtig, der Vernunft unzugänglich darzustellen.

Im selben Aufsatz zitiert Gustafsson Roger Caillois, ohne zu dessen Formulierung, die von seiner eigenen Beschreibung des Phantastischen erheblich abweicht, Stellung zu nehmen (2):

Das Phantastische... offenbart einen Skandal, einen Riss, einen merkwürdigen Bruch in der wirklichen Welt, der schwer erträglich ist.

Das erstmal ist die Rede davon, dass die Welt wie in Piranesis "Carceri" als absolutes und zeitloses Interieur dargestellt wird, als ein topologischer Raum, der keine Vorstellung von "draussen", vom "Freien" zulässt. (3) Die zweite Stelle hingegen handelt nicht von einem ewigen Eingeschlossensein in ein labyrinthisches Gefängnis, sondern im Gegenteil gerade vom Zerbrechen der Welt im Phantastischen, von einem dramatischen Moment, der etwas Fremdes eindringen lässt.

Fasst man diese Zitate als starre Definitionen des Phantastischen auf, so schliessen sie einander aus. Dadurch ginge wertvolle Information verloren, denn gerade die beiden zitierten Autoren haben in ihren Aufsätzen unter Beweis gestellt, wie gut sie mit dem behandelten Gegenstand vertraut sind.

(1) Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 110.

(2) Gustafsson, a.a.O., S. 110, vgl. a. Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 45.

(3) Gustafsson, a.a.O., S. 106.

Der Aussagegehalt der beiden unterschiedlichen Formulierungen bleibt uns aber dann erhalten, wenn wir jeder von ihnen einen festen Platz in einem grösseren Zusammenhang zuweisen können. Wir betrachten deshalb das Phantastische als einen längeren Prozess, bei dem sich einzelne Phasen unterscheiden lassen. Die scheinbar widersprüchlichen Zitate beziehen sich auf verschiedene dieser Phasen, womit erklärt ist, weshalb sie sich voneinander unterscheiden und trotzdem beide dem Gefühl des Phantastischen gerecht werden.

Es ist kein Zufall, dass sich die bisherige Sekundärliteratur jeweils auf einige oder einige wenige der Phasen des Phantastischen beschränkt hat. Die Primärliteratur, die phantastische Literatur also, beschränkt sich nämlich oft in derselben Weise. Offenbar genügt es, dem Leser die allerersten Anfänge des phantastischen Veränderungsprozesses vor Augen zu führen, um ihn dem Phantastischen preiszugeben. Ist der Prozess einmal in Gang gesetzt, so lässt er sich nicht mehr aufhalten und läuft - für den Leser vielleicht nicht völlig bewusst - bis zu seiner letzten Konsequenz ab. Die erste Phase, über deren unheimliche Wirkung man sich noch wundern könnte, birgt alle späteren - und bedrohlicheren - Phasen als Keime in sich. Da das Phantastische von Zweifeln und Andeutungen geradezu lebt, entspricht es durchaus seinem Wesen, wenn die Katastrophe, die es anstrebt, nicht auf offener Bühne, sondern in einem andern, der gerichteten Aufmerksamkeit des Lesers entzogenen Bereich stattfindet.

Der nächste Abschnitt soll zeigen, wie das, was für uns üblicherweise Welt bedeutet, im Einflussbereich des Phantastischen sich stufenweise verändert, um schliesslich für kurze Zeit völlig verlorenzugehen. Nur diese Deutung des Phantastischen als eines drohenden oder zeitweilig realisierten Verlustes von Welt kann meines Erachtens die so widersprüchliche Wirkung dieses Gefühls erklären, dessen Spektrum Angst und Beklemmung ebenso umfasst wie Faszination und Triumph.

2.3 Phase 1: Die Welt als Interieur

In den Romanen und Erzählungen, die hier vorgestellt werden sollen, hat Welt von Anfang an eine eigenartige Gestalt. Für ihre Bewohner ist sie ganz Interieur, wie Gustafsson sagen würde (1), auf allen Seiten umgeben von einer Mauer oder Wandung, die das "Aussen", das sich so notwendigerweise ergibt, allen neugierigen Blicken entzieht. Bemerkenswerterweise aber sind fast alle Bewohner solcher Welten gar nicht neugierig auf das, was hinter der Mauer liegt, sie begnügen sich sogar damit, den ihnen vertrauten inneren Bereich allein als "Welt" zu bezeichnen und verleugnen nur schon die Idee eines "Dahinter".

Alle diese Werke gehören zur Gattung der Science Fiction. Die Science Fiction ist für viele ihrer Autoren so etwas wie ein "Sandkasten für Weltenbauer", auch wenn bei weitem nicht alle Schriftsteller von ihrer Freiheit zum Welterfinden Gebrauch machen. Für unsere Untersuchung aber sind diese oft fremdartig oder absurd konstruierten Welten von grosser Bedeutung, erlauben sie uns doch, die Beschaffenheit jener Welten, die das Erlebnis des Phantastischen auslösen, sozusagen anhand von Modellen genauer zu untersuchen. Haben wir diese Weltstruktur an auffälligen Beispielen einmal kennengelernt, dann wird es uns leichter fallen, sie auch dort nachzuweisen, wo sie - wie es im überwiegenden Teil der phantastischen Literatur der Fall ist - nur in viel subtilerer Form vorhanden ist. (2)

Vom Motiv der eingeschlossenen Welt gibt es in der Science Fiction folgende typische Ausarbeitungen:

Das Raumschiff als Welt

Beispiele: Robert Heinlein: Orphans of the Sky

Brian W. Aldiss: Nonstop

Fritz Leiber: Ship of Shadows

Clifford D. Simak: Target Generation

(1) Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 106.

(2) Zwei Beispiele, die im folgenden Text eine Rolle spielen, Galouyes Roman "Captive Universe" und Cogswells Erzählung "The Wall Around the World", sind in einem Anhang zusammengefasst. Es empfiehlt sich, sie an dieser Stelle zu lesen. S. 150 ff.

Wer einen Roman oder eine Erzählung aus dieser Gruppe liest, dem wird bald einmal klar, dass sich die Handlung in einem riesigen Raumschiff abspielt, das den interstellaren Raum durchquert. Die Insassen des Schiffs haben vergessen, was ein Raumschiff ist und wo sie sind. Dieses Vergessen wurde entweder von den Planern der langen Reise vorbereitet oder von Anfang an erwartet, oder eine Katastrophe ist daran schuld, dass sich die Reise um Generationen verlängerte.

Die Welt unter der Oberfläche

Beispiele: Daniel F. Galouye: Dark Universe

E.M. Forster: The Machine Stops

Richard Cowper: Kuldesak

James Blish: The Seedling Stars

Hier verläuft die Grenze zwischen den beiden Bereichen horizontal. Angesichts bestimmter Gefahren wie dem Ausbruch eines atomaren Krieges oder im Verlauf einer längeren kulturellen Entwicklung hat sich die Menschheit oder ein Teil von ihr in ein unterirdisches System von Höhlen oder Bunkern zurückgezogen. Auch in diesem Falle geht mit der Zeit für die Betroffenen die Erinnerung an das Leben an der Oberfläche verloren. Im besten Fall lebt sie weiter in der Form mythischer oder dogmatischer Ueberlieferungen. Ein Weg an die Oberfläche ist nicht bekannt oder dann mit einem starken Tabu belegt.

Aehnlich horizontal unterteilt ist die Welt in zwei Episoden des zuletzt aufgeführten Romans von James Blish. Die erste handelt von Menschen, die operativ und hormonell an die Lebensbedingungen auf einem Planeten angepasst wurden, wo die Erde eine Kolonie gründen will. Da das Leben am Boden zu gefährlich ist, bewegen sie sich wie Affenhorden in den Baumwipfeln eines riesigen Dschungels. Nur Verbrecher verurteilen sie dazu, den Dschungelboden betreten zu müssen. Eine andere Gruppe wurde verkleinert, mit Kiemen versehen und auf einem anderen Planeten in einen Wassertümpel gesetzt. Dort kämpfen sie gegen jene Protozoen, die sich nicht mit ihnen verbündet haben. Wegen der Oberflächenspannung ("Surface Tension" ist der Titel dieses Abschnitts) können sie ihre Wasserwelt nicht ohne weiteres verlassen.

Die Mauer um die Welt

Beispiele: Daniel F. Galouye: Project Barrier

Theodore Cogswell: The Wall Around the World

Arthur C. Clarke: The Wall of Darkness

Arthur C. Clarke: The City and the Stars

Damon Knight: Analogue Men

Harry Harrison: Captive Universe

Philip José Farmer: Inside Outside

Algis Budrys: The Amsirs and the Iron Thorn

In den Romanen und Erzählungen dieser Gruppe, die zum grössten Teil auf der Erde spielen, haben sich die Bewohner schon seit langem daran gewöhnt, dass ihre Welt von einer unübersteigbaren Mauer aus Stein oder von einer Energiebarriere umgeben ist.

Andere Welten sind statt von Mauern von Wüsten eingeschlossen, so z.B. die Stadt Diaspar in Arthur C. Clarkes "The City and the Stars". Für eine ähnliche Stadt in Farmers "Inside Outside" wölbt sich der Horizont zusätzlich noch bis zum Zenith empor: Wir befinden uns in einer Hohlwelt. Und die eingeschlossene Welt von Harrisons "Captive Universe" ist ein Tal mit überhängenden Felswänden.

Diese extreme äusserliche Gestalt der Welt ist aber nicht die Grundlage oder Voraussetzung für das Zustandekommen des Phantastischen, sondern vielmehr eine Konkretisierung derselben, die Unsichtbares sichtbar macht. Das Entscheidende ist die Haltung der Eingeschlossenen ihrer Welt gegenüber, ihre Versuche, diese Welt zu beschreiben, ihr Weltbild. Die nächsten Abschnitte sind diesem Weltbild gewidmet. Die verblüffenden Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Romanen und Erzählungen sind ein Zeichen dafür, dass solche Formulierungen von zentraler Bedeutung für das Phantastische sind, zumindest in diesem Typ von Science Fiction, und dass sie deshalb dort in irgendeiner Form auftreten müssen.

a) Die Art der Weltbeschreibung

Allein schon aus den angestregten Formulierungen, mit deren Hilfe die Eingeschlossenen ihre Welt zu beschreiben suchen, wird deutlich, welch extreme Lebensbedingungen sie zu bewältigen haben. Ihre Definitionen wollen einem Paradox gerecht werden: Trotz der Wandung, die ihren Blicken einen riesigen und unbekannten Bereich entzieht - das Aussen -, sollen sie nichts anderes für wesentlich und interessant halten als das sattsam bekannte Innen. Dieses Innen wird denn auch mit "Welt" schlechthin gleichgesetzt, obwohl eine derartige Identifikation eher gewaltsam als selbstverständlich zu nennen ist. Selbst die Sprache zeugt von der Anpassung des Denkens an die vordergründige Gestalt der Welt: Ist diese Welt ein Raumschiff, so kann es nicht mehr heißen "a ship", sondern nur noch "The Ship". Das Wort bezeichnet nicht mehr einen Gegenstand unter anderen, es hat sich verabsolutiert und ist so selbstverständlich geworden, dass es nicht mehr zum Nachdenken über seine Bedeutung anregt, sondern jedes Nachdenken abstumpft. Für das Aussen aber existiert entweder überhaupt keine Bezeichnung, die es zu einem Gegenstand des Denkens machen würde, oder dann nur stereotype Beschreibungen einer Art Hölle. (1)

"... The Ship can't go anywhere. It already is everywhere... There can't be anything bigger than the Ship. There wouldn't be any place for it to be ... There isn't anything below the lowest level. That's why it's the lowest level." (2)

"Where's your logic, man? I thought you were a scientist. What do you mean, 'bigger than the Ship'? That's an absurdity, a contradiction in terms. By definition, the Ship is the Ship. All else is part of it." (3)

"What if the world is called Ship, or Ship the world, it makes no difference to us." (4)

(1) Vgl. die Beispiele auf S. 21

(2) Heinlein: Orphans of the Sky, S. 29

(3) Heinlein: Orphans of the Sky, S. 86

(4) Aldiss: Nonstop, S. 40

That the Ship moved was unbelievable. It was the stars, not the Ship, that moved... the Ship was the name for the ship and the Stars were what the stars were called. (1)

In anderen Welten ist es deren besondere - labyrinthische oder kreisförmige - Gestalt, die es den Eingeschlossenen erleichtert, sich über die radikale Einengung ihres Lebensraumes hinwegzutäuschen (2):

Je tiefer sie in das leere Labyrinth der Verlassenen Geschosse vordringen, desto deutlicher wurde ihnen die ungeheure Ausdehnung der Geschosse. Es war eine Welt scheinbar ohne Ende und von endloser Vielfalt... Mehr als einmal hatte Mel gespürt, wie ihm schwindelte, wenn er versuchte, sich zu einem Verständnis des Maßstabs vorzutasten, den die von ihm bewohnte Welt besass. (3)

"... Now the world is a wonderful place. It is constructed of layers and layers of deck, like this one, and these layers do not end, because they eventually turn a circle on to themselves. So you could walk on and on forever and never reach the end of the world..." (4)

b) Gewöhnung, Apathie, Stillstehen der Zeit, Verlust der Geschichte

Aus vorerst unbekannten Gründen sind die Bewohner der eingeschlossenen Welten ihrem Schicksal gegenüber apathisch; es beschäftigt sie nicht, was hinter der Mauer, jenseits der Wüste liegen könnte. Auch die Möglichkeit, dass die Welt früher vielleicht einmal offen war, existiert für sie nicht: die Welt war eben immer schon so. Der einzige Wandel ist der Wechsel der

(1) Simak: Target Generation, S. 15 f.

(2) Auch der Welt von Piranesis imaginären Gefängnisse, die Lars Gustafsson zum Ausgangspunkt seines Aufsatzes über die phantastische Literatur gemacht hat, eignet eine trügerische Endlosigkeit dieser Art: "Diese Suite schildert ein Universum, in dem alles Architektur geworden ist. Riesenhafte Gewölbe gehen unmerklich ineinander über, ins Innere des Bildes hinein, unter wechselnden Abstufungen von Licht und Schatten, nach unten zu über geheimnisvolle Treppen, die im Dunkel verschwinden, nach oben hin über schwindelnde Emporen und Brücken, die sich verlieren, bevor sich ein Dach auch nur ahnen liesse." (Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 106).

(3) Cowper: Welt ohne Sonne (Kuldesak), S. 56

(4) Aldiss: Nonstop, S. 21

Jahreszeiten und derjenige von Nacht zu Tag, und einzelne Welten kennen nicht einmal ihn, wie das Beispiel der Stadt Diaspar zeigt. Wir dürfen annehmen, dass diese Apathie zumindest teilweise eine selbstauferlegte ist: "If you did not feel you could not be hurt", heisst es in einem Roman. (1)

The Wall that went all the way around the World had always been there, so nobody paid much attention to it... (2)

They didn't care, none of them cared at all. Not the children, especially the children, nor the adults or even the priests. (3)

... unless the questions had simple answers that the people knew, or there were answers from the holy books that the priests knew, asking just made people angry. (4)

"We can never know the answer, so why worry about it?" This eminently practical advice, as Shervane had discovered, was all that the ordinary man ever gave him. Only philosophers were interested in unanswerable questions: to most people, the enigma of the Wall, like the problem of existence itself, was something that scarcely concerned their minds. (5)

"That is the trouble with the Ship... No one ever thinks. They while away their time. They never dig for reasons. They never even wonder. Whatever happens must be for the best, and that's enough for them." (6)

"... it's simple. We live around the Thorn here, and out beyond the Thorn is a desert with Amsirs on it. We can grow crops and we can get some meat and some tool-stuff from honning the Amsirs. Now, that's all there is to the world. The Sun comes up, the Sun goes down. There's summer, there's winter..." (7)

Once (the city) had known change and alteration, but now Time passed it by. Night and day fled across the desert's face, but in the streets of Diaspar it was always afternoon, and darkness never came. The long

(1) Harrison: Captive Universe, S. 21

(2) Cogswell: The Wall Around the World, S. 15

(3) Harrison: Captive Universe, S. 10

(4) Harrison, a.a.O., S. 11

(5) Clarke: The Wall of Darkness, S. 49

(6) Simak: Target Generation, S. 23

(7) Budrys: The Amsirs and the Iron Thorn, S. 35

winter nights might dust the desert with frost, ... but the city knew neither heat nor cold. It had no contact with the outer world; it was a universe itself. (1)

Dass unter solchen Bedingungen die Geschichte selbst verlorengeht, ist nicht erstaunlich:

They whiled away not hours, but lives, with long gossiping, and told old stories, and swapped old yarns out of other generations. But they had no history and they did not wonder and they did not look ahead... (2)

Very few of these ancient records existed; it was generally accepted, though none knew the reason why, that somewhere... all memories of primitive times had been lost... Mankind had lost its past... (3)

In einem Raumschiff betreiben die Autoritäten sogar eine Art "negative Archäologie":

The rooms behind these doors would yield mysteries: a thousand strange articles, useful, useless or meaningless... Much that emerged into the light of Quarters in this fashion was declared by the Lieutenancy to be dangerous, and was burnt. (4)

Oder das Lesen, die Voraussetzung für schriftliche Ueberlieferung, wird verboten (5):

There was a law about the Reading, too. You did not read because reading was an evil art that came from the Beginning and the Folk had, in the Great Awakening, ... ferreted out this evil among many other evils and had said it must not be.

c) Reaktionäre Mythen

Das so entstehende Vakuum wird häufig mit offiziellen äthiologischen Mythen ausgefüllt, die erklären sollen, weshalb die eingeschlossene Welt die einzig richtige für ihre Bewohner ist. Diese Mythen kann man deshalb als

- (1) Clarke: The City and the Stars, S. 9
- (2) Simak: Target Generation, S. 31
- (3) Clarke: The City and the Stars, S. 31
- (4) Aldiss: Nonstop, S. 19
- (5) Simak: Target Generation, S. 8

reaktionär bezeichnen, weil sie eine Auflehnung der Gefangenen gegen ihr unverdientes Schicksal verhindern und die Erforschung der Wahrheit entmutigen. (1) Den Autoritäten ist oft selbst nicht klar, was die Mythen bedeuten könnten, trotzdem verlangen sie von ihren Untergebenen blinden Glauben an diese Ueberlieferungen:

The Story told of the Beginning and the beginning of the End. And there was nothing, absolutely nothing for one to think about. There had been chaos and out of the chaos order had been born in the shape of the Ship, and outside the Ship there was chaos still. It was only within the Ship that there was order and efficiency and law... (2)

"Kyrone built the Wall in the third day of the making of the world. What is beyond, we shall discover when we die--for there go the souls of all the dead." (3)

... the birds soared above, but for the people in the valley there was no way out. They were sealed in by the great, overhanging boulders and by the curse that was even harder to surmount. It was Omeyocan's curse, and he is the god whose name is never spoken aloud, only whispered lest he overhear. It was said that the people had forgotten the gods, the temple had been dusty and the sacrificial altar dry. Then, in one day and one night, Omeyocan had shaken the hills until they fell and sealed this valley off from the rest of the world... (4)

Jordan's hand was lifted and the Ship was born! ...
Man came into being...

Man untamed would shame his Maker, Man unruléd would spoil the Plan;
So Jordan made the Regulations, orders to each single man,
Each to a task and each to a station, serving a purpose beyond their ken,
Some to speak and some to listen... (5)

(1) Vgl. Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 115; sowie S.52 f. dieser Arbeit.

(2) Simak, Target Generation, S. 18

(3) Clarke: The Wall of Darkness, S. 49

(4) Harrison: Captive Universe, S. 20

(5) Heinlein: Orphans of the Sky, S. 15

d) Tabus und Phobien

Einige Barrieren sind weniger abschreckend gestaltet als andere; umso stärker ist in solchen Fällen das Tabu, mit dem sie belegt sind:

"Dou you realize what you've done?...
Crossing the Barrier is the worst possible offence,
besides Murder...!" (1)

... it is forbidden to climb the cliff to attempt to leave the valley,
that is the law as Tezcatlipoca said it. (2)

Die Angst vor der Uebertretung des Tabus kann sich mit der Zeit zu einer richtigen Phobie auswachsen, die jedes Zuwiderhandeln unmöglich macht.

His fear finally became an absolute barrier and he could go no
farther. (3)

... to everyone in Diaspar, 'outside' was a nightmare that they could
not face. They would never talk about it if it could be avoided; it
was something unclean and evil. (4)

Zuweilen verbergen sich solche Phobien unter fadenscheinigen Rationalisierungen:

Advanced Thinkers, like Vashti, had always held it foolish to visit
the surface of the earth... The habit was vulgar and perhaps faintly
improper: it was unproductive of ideas, and had no connexions with
the habits that really mattered. So respirators were abolished...
Those who still wanted to know what the earth was like had after all
only to listen to some gramophone or to look into some cinematophote. (5)

e) Schreckgespenster

Neben den offiziellen Mythen kursieren unter den Eingeschlossenen eine Art populärer Legenden oder Gerüchte, gefährliche Wesen betreffend, welche an-

-
- (1) Galouye: Dark Universe, S. 25
 - (2) Harrison: Captive Universe, S. 8 f.
 - (3) Galouye: Dark Universe, S. 138
 - (4) Clarke: The City and the Stars, S. 13
 - (5) Forster: The Machine Stops, S. 135

geblich hinter der Barriere leben. Wo solche Wesen wirklich existieren, wird ihre Gefährlichkeit und Grausamkeit von den Autoritäten oft stark übertrieben und hochgespielt. (1)

On the maps, Glenbrook is an island...

The whole map of the continent is like that--islands of life in a dead-black sea...

To north and south, they dwindle away; the map becomes all black.

Around each island there is a Wall, and on the far side of that Wall live the Others.

(The Others: The bat-winged, the fire-eyed, who dress in garments of iron that never wear out; and eat their own spawn, and live in caves that they scrape out of rock with the tines of their terrible hands.)

... all children of the Thorn were told... that the Amsirs would get them all if the Honors did not watch out. (2)

"What about the Forwards People? ... Do they have green faces? ... Have the really all got two heads?" (3)

And then there were the Outsiders. The Outsiders were inhuman. Dreams of old men like Eff were troubled perpetually by the Outsiders. They had been created supernaturally out of the hot muck of the tangles. Were nobody penetrated, they had stirred into being. They had no hearts nor lungs, but externally resembled other men, so that they could live undetected among mortals, gathering power, and syphoning off the powers of men, like vampires drawing blood. Periodically among the tribes witch-hunts were held; but the suspects, when carved up for examination, always had hearts and lungs. The Outsiders invariably escaped detection--but everyone knew they were there: the very fact that witch-hunts took place proved it. (4)

Die Andern unterscheiden sich körperlich von den gewöhnlichen Menschen und fressen kleine Kinder, in "Analogue Men" sogar ihre eigenen. Oder sie berauben die Menschen insgeheim ihrer Lebenskraft. Derartige unbegründete und stereotype Anschuldigungen gegenüber rassischen und religiösen Gruppen tauchen in der Geschichte immer wieder auf. Sie erinnern stark an die sogenannten "Pseudogesellschaften" paranoider Wahnsysteme. (5)

(1) Knight: Analogue Men, S. 45

(2) Budrys: The Amsirs and the Iron Thorn, S. 16

(3) Aldiss: Nonstop, S. 21

(4) Aldiss: Nonstop, S. 41

(5) Vgl. Reik: Der eigene und der fremde Gott, S. 182 ff.

Während die "Andern" hinter der Mauer oft nur als monströse Halb- oder Untermenschen beschrieben werden, sind jene einzelnen Schreckgespenster, welche ebenfalls über die Einhaltung des Tabus in den eingeschlossenen Welten wachen, wahrhaft dämonische Gestalten. Die aztekische Schlangengöttin Coatlique in "Captive Universe" reißt den Fehlbaren das Herz aus der Brust und schneidet ihnen die Hände ab. Der "Schwarze Mann" holt in "The Wall Around the World" diejenigen aus der Luft, die sich allzusehr für eine Ueberwindung der Mauer interessieren. Wie die Anderen oder die Aussenseiter sind auch diese Popanze in manchen Romanen und Erzählungen nur kollektive Angstphantasien der Eingeschlossenen, während sie sich in anderen als bittere Wirklichkeit erweisen (ohne aber je genau das zu sein, was sie zu sein vorgeben: Coatlique zum Beispiel ist ein Roboter) (1):

He was guilty and for him there could be no escape. The taboo had been broken and Coatlique the dreadful was coming for him. ... High she stood, twice as tall as any man, and both her serpents' heads bent down toward him, eyes glowing redly with the lights of hell, forked tongues flicking in and out. As she circled about him the moonlight struck full onto her necklace of human hands and hearts...

"... Remember the Black Man, Porgie, for his walk is terrible! There are fires in his eyes and no spell may defend you against him. When he came for your father, there was darkness at noon and a high screaming. When the sunlight came back, they were gone--and it is not good to think where." (2)

"But--the law! We can't go past the Barrier! ... They even say you'll find the Twin devils Cobalt and Strontium waiting to carry you off to the depths of Radiation..." (3)

And behind Arthur rose the Wall...

(Nearer, now, nearer, like the footsteps of the angel down the long dark hall, his eyes aflame with malice and the chopper in his hand.) But behind him was the Wall. (4)

(1) Harrison: Captive Universe, S. 6

(2) Cogswell: The Wall Around the World, S. 19

(3) Galouye: Dark Universe, S. 10

(4) Knight: Analogue Men, S. 45

f) Körperstrafen

"... it was no mistake that they beat you--it is forbidden to climb the cliff." (1)

"I've tried pounding things into your head, and I've tried pounding things on your bottom, and one end is as insensitive as the other. Porgie, can't you understand that you aren't supposed to try and find out new things? The Book contains everything there is to know..." (2)

"What in the name of Light Almighty did you expect to find in the Original World? Why do you think we have laws, the Barrier?"

"This calls for severe punishment," Romel suggested...

"The Punishment Pit?" Maxwell prompted. (3)

"I have been threatened with Homelessness, and I could not tell you such a thing through the Machine."

Homelessness means death. The victim is exposed to the air, which kills him.

"I have been outside since I spoke to you last. The tremendous thing has happened, and they have discovered me." (4)

g) Soziale Barrieren

All diese einengenden Hindernisse erzeugen ein weiteres, spontan, oder mit Förderung durch die Autoritäten: Die an sich schon enge Welt innerhalb der Barriere, Mauer, Wüste usw. wird weiter unterteilt in Nationen, Stämme, misstrauische Individuen. So gilt in der höllenartigen Hohlwelt von Farmers "Inside Outside" folgende Regel:

It would never do to allow commerce, intercourse, among Christian and Buddhist. Each must suffer his own hell. The Authorities would see to that. (5)

"I sometimes wonder whether you aren't attaching too much significance to the Cliff. There are other barriers, you know--just as provocative." (6)

(1) Harrison: Captive Universe, S. 8

(2) Cogswell: The Wall Around the World, S. 17

(3) Galouye: Dark Universe, S. 25

(4) Forster: The Machine Stops, S. 123

(5) Farmer: Inside Outside, S. 6

(6) Galouye: Project Barrier, S. 186

"Our world is some one thousand miles across and... is sorely beset... with internal disruption. In that five-hundred-mile radius there are four hostile nations." (1)

...this desolation was a look common to almost the whole tribe. It was a wise part of the Teaching which said that one man's eyes should not meet another's directly. (2)

They were isolated, and every man's hand was against his neighbour. (3)

Und eine der effizientesten Barrieren dieser Art ist, neben den vertikalen zwischen den einzelnen Stämmen und Individuen, die horizontale zwischen den verschiedenen Klassen des eingeschlossenen Volkes, das ausnahmslos in eine strikte Hierarchie gegliedert ist.

Wir haben gesehen, mit welcher Sorgfalt die bis jetzt zitierten Autoren die Interesslosigkeit bzw. Angst der Eingeschlossenen gegenüber der Barriere und allem, was sie verbirgt, motivieren. Sie beschreiben oft einen eigentlichen Introjektionsprozess: eine Wand, die dem Zugriff des Menschen einen grossen Teil der Welt entzieht, und gerade deshalb sein natürliches Interesse erregen muss, wird von den Autoritäten zum verbotenen Objekt erklärt. Diese Autoritäten erziehen die passiveren Teile des Volkes mit exemplarischen Bestrafungen und Greuelmärchen dazu, ihre Neugier zu unterdrücken. Bald geht die Angst vor Strafe in Angst vor dem verbotenen Objekt selbst über, das mit einem starken Tabu belegt ist und bei allzu starker Annäherung phobische Anfälle auslösen kann. Und schliesslich wird die Neugier nicht nur unterdrückt, sondern verdrängt, und es ist, als wäre sie nie gewesen. Die Situation der Eingeschlossenen, die wir als paradigmatische Grundlage für das Zustandekommen des Phantastischen bezeichnet haben, ist eine Illustration für Sigmund Freuds Definition des Unheimlichen als Rückkehr des Verdrängten. (4)

Es fällt nicht schwer, die so strukturierte Welt als psychischen Organismus zu betrachten und die Lage der Eingeschlossenen zu vergleichen mit derjeni-

(1) Galouye: Project Barrier, S. 176

(2) Aldiss: Nonstop, S. 22

(3) Aldiss: Nonstop, S. 36

(4) Vgl. Freud: Das Unheimliche, und S. 48 dieser Arbeit (Anm. 3)

gen eines Schizoiden mit zwanghaften und paranoiden Symptomen. Unter dem Druck eines allzu starken Ueber-Ich (die Autoritäten) erlebt das Ich (das Volk) alle Impulse aus dem unbewussten Es als bedrohlich. Es richtet dagegen eine Mauer auf (Verdrängung, Zwangscharakter), die es gleichzeitig auch von der realen Aussenwelt isoliert. Diese Mauer wird zu einer Projektionsfläche, auf der schreckenerregende Verfolger erscheinen, die scheinbar von Aussen kommen.

Als Ursachen für dieses extreme Welt- oder Persönlichkeitsbild finden sich in den zitierten Werken der Science Fiction wie in den Krankengeschichten von Neurotikern Ereignisse, die als Traumen gewirkt haben und die gesunde Entwicklung unterbrechen. (1) Der Rückzug in eine von Mauern umschlossene Welt stellt jeweils eine Notlösung dar, die dort ein Weiterleben in reduzierter Form möglich macht, wo andernfalls Schlimmeres, eine Psychose z.B., gedroht hätte.

2.4 Das Ausgeschlossene wird zum Faszinosum

Die zweite Phase des Phantastischen ist eine notwendige Folge der ersten: Wird etwas dem Zugriff des menschlichen Bewusstseins gewaltsam entzogen, so beginnt es auf dieses Bewusstsein eine unwiderstehliche Faszination auszuüben. Die spezifische Weltstruktur, wie die hier untersuchten Werke der Science Fiction sie aufweisen, könnte man mit dem Wort Transzendenz charakterisieren. Je undurchdringlicher die Weltwand, die das Unbekannte verbirgt, desto grösser dessen Faszination. (2)

(1) Ein Beispiel aus "Dark Universe" ist auf S. 30 erwähnt.

(2) Diese Weltstruktur der Transzendenz im Phantastischen scheint mir auch die einfachste Erklärung für die verblüffenden Uebereinstimmungen zwischen den betreffenden Werken der Science Fiction zu sein, wie sie aus den Zitaten der letzten Seiten ersichtlich wurden. Bis jetzt sind mir über 40 Romane und Erzählungen dieses Typs bekannt, und von eigentlichem Plagiat kann nur in wenigen Fällen die Rede sein. Ich glaube vielmehr, dass ein Autor des Genres Science Fiction notwendigerweise zur hier vorgestellten Weltstruktur greifen muss, wenn er bei seinen Lesern das Gefühl des Phantastischen hervorrufen will.

Der erste, der ihr erliegt, ist natürlich der Leser. Das eingeschlossene Volk kann ihr seiner Konditionierung wegen nicht nachgeben. Damit die Neugier des Lesers befriedigt wird, muss eine Figur auftreten, die auch wirklich dorthin geht, wohin es den Leser zieht. Das ist jeweils der Held der Geschichte, der sich durch alle Strafen und Schauernmärchen nicht davon abhalten lässt, die Mauer zu untersuchen und sie schliesslich zu überwinden. Auch er ist grossen Aengsten unterworfen, aber gleichzeitig lässt ihn das unbekannte Aussen nicht los und nimmt sein ganzes Denken gefangen.

Seine anfängliche dumpfe Unzufriedenheit steigert sich bis zur offenen Auflehnung gegen die Autoritäten:

Porgie was going to find out what was on the other side of (the Wall) --assuming there was another side--or break his neck trying. He was going on fourteen, an age that tends to view the word "impossible" as a meaningless term invented by adults for their own peculiar purposes. (1)

Could he escape the valley? For many years he had had this thought somewhere in the back of his mind, the priests could not punish you for thinking about climbing the cliffs ... If only he could fly! Birds left this valley, but he was no bird. Nothing else escaped, other than the water, and he was no water either. (2)

Impressive was the barrier... Derisively challenging to Savorn. He had spent half his life, it seemed, standing at the foot of the barrier, awed at it's magnificence, trying again and again to push into the delightfully tingling matter-that-wasn't-matter. Always, however, it repulsed--gently but relentlessly. (3)

And if the new universe of which Shar had spoken existed at all, it had to exist beyond the sky, where the light was. Why could not the sky be passed, after all? ... Had it ever been tried? (4)

A memory of how often recently he had walked restlessly like this, to the barricade and back, caught him unawares. He clenched his fists. Time passing, opportunities lacking, and always something missing, missing ... Dimly, he felt he was preparing himself--but quite involuntarily--for a crisis. (5)

(1) Cogswell: The Wall Around the World, S. 15

(2) Harrison: Captive Universe, S. 43

(3) Galouye: Project Barrier, S. 177

(4) Blish: The Seedling Stars, S. 123

(5) Aldiss: Nonstop, S. 22

He questioned everything. He wondered about the things that he had accepted all his life, that had been accepted without question for all the generations. (1)

Only if I can stay alive can I find the something missed, the big something. Something I promised myself as a kid ... Perhaps it does not exist. But when something so big has non-existence, that in itself is existence. A hole. A wall... (2)

I can almost imagine something. It's big. Bis as... you couldn't have anything bigger than the world or it would be the world. World, ship, earth, planet...

Abgesehen von der Frage, was die Mauer wohl verbirgt, gibt diese dem Helden noch ein weiteres Rätsel auf. Wie ist sein Volk in diesen geschlossenen Raum hineingekommen? Und warum? Damit ist die Frage nach dem In-der-Welt-Sein und seinem Sinn aufgeworfen. Der Held hat die Zweckdienlichkeit der ätiologischen Mythen durchschaut und kann nicht hoffen, irgendeine Antwort auf seine Fragen innerhalb der Mauer zu finden. Aber es gibt ja noch das Aussen, das Jenseits. Dieses Jenseits wird deshalb für den Helden zu einem Reservoir, das die Antworten auf all seine Fragen zu enthalten verspricht. Er muss es nur noch erreichen. Damit ist die Faszination, die vom Jenseits ausgeht, teilweise erklärt: es ist der Ort, wo der Sinn unseres Daseins lokalisiert, aufgesucht und aufgedeckt werden kann. In den Welten der Science Fiction ist dieser Ort oft topographisch vorhanden und nicht nur als Metapher zu verstehen.

Nun könnte es sich bei der Faszination, die für den Helden von Mauer und Jenseits ausgeht, ebenfalls um eine Projektion handeln, wie wir sie bei der Angst des Volkes vor den "schrecklichen Anderen" festgestellt haben. Wenn nicht in diesen Romanen und Erzählungen - was als dritte Phase behandelt werden soll - das unbekannte Jenseits selbst die Initiative ergriffe und durch Risse in der Weltwand oder über diese hinweg in die Welt hineinlangte, um dort Schrecken und Verwirrung zu verbreiten und jeden Zweifel an seinem Vorhandensein zu zerstreuen.

(1) Simak: Target Generation, S. 25

(2) Aldiss: Nonstop, S. 32

2.5 Phase 3: Die Welt erhält Risse

In der dritten Phase stossen dem Helden seltsame Dinge zu, die seine Vermutung bestätigen, dass die Weltmauer oder Weltwand, die für ihn eigentlich Welt darstellt, im Begriffe ist, zu splintern.

Der Eindruck von Rissen in der Weltwand entsteht zum Beispiel immer dann, wenn in der eingeschlossenen Welt Gegenstände oder Wesen auftauchen, die nicht dorthin gehören und die auch niemals aus ihr stammen können. So findet Chimal, der Held von "Captive Universe", in einer Höhle hoch über dem heimatlichen Tal Fleischstücke, die ihrer Grösse wegen von keinem Tier des Tales stammen können. Erst deutet er sie als Menschenfleisch, aber bald verweist ihre Anwesenheit auf eine Herkunft von ausserhalb des Tales. (1) Savorn, der Held von Galouyes "Project Barrier", beobachtet seltsame Lichter, die von der Energiebarriere um seine Welt aufzusteigen scheinen (2):

A lance of yellow light broke loose from the top of the glittering cataract and streaked upward until it disappeared in the azure depths of the sky. And from the unknown reaches beyond the barrier came the faint muffled roar of thunder...

it must be, Savorn reflected, that they only seemed to surge up out of the the very top of the Cliff. It must be that the barrier hid the lower part of their trajectories.

He made a mental note: Put the rumbling lights down as Barrier Research Project 1-B.

Allein schon derartige Beobachtungen lenken die Aufmerksamkeit des Helden auf geheimnisvolle Vorgänge hinter der Mauer, und gerade das möchten die Autoritäten ja verhindern. Die Situation spitzt sich noch mehr zu, als auch Savorn auf einen Gegenstand stösst, der nicht in seine Welt gehört: eines der geheimnisvollen Lichter ist auf seiner Seite der Barriere niedergangen. Es scheint ein Flugapparat zu sein; darin liegt tot ein fremdartiges Wesen. Bevor der Forscher aber seinen misstrauischen Vorgesetzten diesen handgreiflichen Beweis für Leben hinter der Barriere zeigen kann, schiebt sich diese über den Apparat und seinen Passagier. Als sie wieder zurückweicht, ist die Absturzstelle leer. (3)

(1) In der Felswand kontrollieren geheimnisvolle "Wächter" die Oekologie des Tales, und füttern die Geier mit Kuhfleisch (Chimal kennt Kühe nicht), da die Vögel zuwenig Nahrung finden. (Vgl. Harrison: Captive Universe, S. 13 f. u. 103).

(2) Galouye: Project Barrier, S. 178 f.

(3) Galouye: Project Barrier, 186 f.

Das Weltbild von Honor Red Jackson, einem Jäger aus der Wüstenwelt von "The Amsirs and the Iron Thorn" (von Algis Budrys) erhält seinen ersten Sprung, als Jackson nach ausführlicher Instruktion durch seinen älteren Bruder zum erstenmal auf die Jagd geht. Die Beute besteht aus Amsirs, reptilartigen Wesen, die sich mit Hilfe ihrer Flughäute anmutig und rasch fortbewegen. Allein schon ihr menschenähnlicher Körperbau beunruhigt Jackson. Als aber der Amsir, den er verfolgt, plötzlich kehrtmacht und einen silberglänzenden Speer schwingend auf ihn zustürmt, verliert er endgültig die Fassung. Seine Reflexe übernehmen die Führung, und als er wieder zu sich kommt, hat er den Amsir getötet.

Ohne das erwartete Gefühl des Triumphs kehrt er mit seiner Beute heim und stellt sofort seinen Bruder zur Rede, weil man ihm nicht die ganze Wahrheit gesagt hat. Er erhält nur ausweichende Antworten, und während des ganzen Gesprächs treibt sein Bruder wie geistesabwesend den Speer des vermeintlichen Tiers tiefer und tiefer in den Sand zwischen ihnen, bis er völlig verschwunden ist. (1) Auch in dieser Szene wird das herrschende Weltbild durch einen Gegenstand in Frage gestellt, der nicht in die Welt gehört und deshalb am besten wieder daraus verschwindet. Denn auch er weist darauf hin, dass sich die Welt der Menschen jenseits der Grenze, an der sie der Tradition gemäss ein Ende nehmen sollte, fortsetzt, wenn auch vielleicht in einer anderen Ordnung. (2)

In Galouyes Roman "Dark Universe" ist es kein Gegenstand, sondern fremdartiges Licht, das die betreffende Welt in Verwirrung stürzt. Da ihre Bewohner seit Generationen in lichtlosen Höhlen leben, hat für sie das Wort "Licht" seine alte Bedeutung verloren und ist als "Light Almighty" zum Namen Gottes geworden, "der früher einmal unter den Menschen weilte". (3) Die Orientierung im ewigen Dunkel erfolgt mittels neu entwickelter Sinne: ein Teil der Eingeschlossenen lauscht dem Echo gerasselter Steinchen, der andere Teil spricht auf die unterschiedliche Wärmeausstrahlung der Gegenstände an.

(1) Budrys: The Amsirs and the Iron Thorn, S. 20

(2) Vgl. Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 113.

(3) Vgl. ähnlichen Bedeutungswandel von Wörtern auf S. 15

Als Monstren in die Welt der beiden Stämme einbrechen und einzelne Stammesangehörige entführen, versagt jede Orientierung durch Echolot und Infrarotwahrnehmung wegen des seltsamen "schweigenden Getöses", das die Ungeheuer verbreiten. In Wirklichkeit handelt es sich um eine Rettungsexpedition, die die Eingeschlossenen an die Oberfläche zurückbringen soll. Während dort das Leben nach dem Ende eines Atomkriegs schon lange seinen gewohnten Gang wieder aufgenommen hat, sind die Insassen eines verschütteten Bunkers noch während Generationen unter der Erde gefangen geblieben und haben sich ihren extremen Umweltbedingungen angepasst. Das "schweigende Getöse" ist nichts anderes als das Licht von Scheinwerfern. Die Eingeschlossenen erleben es nicht mehr als Medium der Orientierung, sondern nur noch als verwirrende Störung ihrer neuen Sinne. Die daraus entstehende Desorientierung ist eine wesentliche Komponente des Phantastischen in jedem Falle.

Die Parallelen dieses Romans zu Platons "Höhlengleichnis" (1) sind kaum zu übersehen. Dort geht es ebenfalls um Sehen und Erkennen, genauer um Sehenlernen. Die Menschen in Platons Höhle sind es von Kind an gewohnt, gefesselt und unbeweglich an die Wand zu starren. Auf ihr ziehen die Schatten von Menschen und Gegenständen vorbei, von einem Feuer im Rücken der Eingeschlossenen an die Wand geworfen. Das ist alles, was sie von der Welt zu sehen bekommen, weshalb sie sie für eine Welt von Schatten halten müssen. Das Gleichnis beschreibt dann die Qualen des einen von ihnen, der, von seinen Fesseln befreit, den Ausgang der Höhle findet. Zuerst könne er nicht viel sehen, überlegt Platon, am wenigsten aber die Sonne, die doch das Sehen erst ermögliche. Anfangs würde er sich deshalb wie gewohnt an den Schatten und Spiegelbildern der Dinge, am Zweidimensionalen also, orientieren, bevor er langsam zur Erkenntnis der Dinge selbst als dem Wahren und Eigentlichen gelange. Nie wieder würde er freiwillig in die Höhle zurückkehren wollen, auch nicht angesichts seiner Erfahrungen, die ihn zum Besten im Erkennen und Deuten von Schattenbildern machen würden. Kehrt er trotzdem zurück, so sähe er wiederum am Anfangs nichts, bis sich seine Augen an die nun ungewohnte Dunkelheit gewöhnt hätten. Versuchte er dann, seinen Gefährten zu beschreiben, wie die Dinge wirklich aussähen, von denen sie

(1) Platon: Politeia VII, 1-4.

nur die Schatten wahrnehmen, so würden sie ihn verhöhnen und, wenn sie könnten, umbringen.

Das platonische Weltbild ist deshalb mit dem phantastischen verwandt, weil beide die Welt in zwei Teile spalten, einen eigentlichen und einen uneigentlichen. Wir leben im uneigentlichen und sind durch Mauern von der eigentlichen Welt getrennt, durch Mauern, die uns daran hindern, die Dinge so zu sehen, wie sie wirklich sind. Wie Plato und Kant postuliert auch das Phantastische eine wahre Welt oder Welt an sich. Im Gegensatz zu diesen Philosophen aber stellt es sie nicht als absolut unzugänglich und transzendent dar, sondern nur als verborgen hinter dem Schleier der gewöhnlichen Welt, der alltäglichen Wahrnehmung. Seltsame Ereignisse wie die vorgestellten lassen den Helden erkennen, dass der Schleier oder die Mauer Risse bekommen hat, um fremdartige Gegenstände, fremdartige Wesen oder fremdartiges Licht aus der eigentlichen Welt in die als uneigentliche erkannte, bisherige Welt einzulassen.

Natürlich verunsichern diese Ereignisse den Helden oft in einem Masse, dass er sich wünscht, nichts gesehen zu haben. Das Phantastische könnte seine Wirkung nicht entfalten, wenn der Held nicht denselben Aengsten unterworfen wäre wie seine weniger neugierigen Angehörigen. Sobald er deshalb mit seinen Nachforschungen über die wahre Gestalt der Welt einen Schritt weitergekommen ist, setzt die Reaktion ein, und er beginnt an sich selbst und an der Richtigkeit seiner Pläne zu zweifeln. In solchen Momenten droht er in den alten Aberglauben an die offiziellen Götter, Dämonen und Mythen zurückzufallen, obwohl er sie bereits einmal als Machwerk durchschaut hatte. Dieses Hin und Her dramatisiert den Ablauf der Geschichte beträchtlich:

If he could leave he would-if only there were a way--and even the gods would not be able to stop him. Yet, even as he thought this he bent, raising his arm, waiting for the blow.
The gods would stop him. Coatlique still walked and punished and he had seen the handless victims of her justice. There was no escape.
He was numb again, which was good. If you did not feel you could not be hurt. (1)

(1) Harrison: Captive Universe, S. 21

All he could think of then was that the evil creature had been a punishment sent by Light Himself for his sacrilegious rejection of established beliefs. Certainly he had been wrong. The Barrier had, after all, been erected solely to protect man from monster. (1)

He had brought anxiety to (his friends), and might soon bring worse--all because of his insatiable curiosity and the urge to discover what should not be known. (2)

Manchmal übt auch die geschlossene Heimatwelt mit ihrer Gleichförmigkeit eine eigene Anziehungskraft auf den Helden aus, diejenige eines Mutter-schosses nämlich, in dessen Fruchtwasser der Held ein zeitloses, schweben-des Dasein ohne Anforderungen führen könnte:

I could sit here forever. The breeze so slight, never changing its temperature, the light only seldom dark. The ponics rearing up and failing, decaying around me. I should come to no harm but death... (3)

Zahlreiche Stellen weisen darauf hin, dass wir es bei allen diesen Werken mit Geburtsmythen zu tun haben. Oft genug wird die abgeschlossene Welt - Stadt, Raumschiff, Höhle - mit einem schützenden, nährenden und gleichzeitig entwicklungshemmenden Mutterschoss verglichen:

The Ship was a mother to them and they nestled in it. The Ship fed them and sheltered them and kept them safe from harm. There was no place to go. Nothing to do. Nothing to think about. And they adapted. (4)

The city did not care; Earth itself could crumble and Diaspar would still protect the children of its makers, bearing them ... safely down the stream of time. (5)

"The Machine ... feeds us and clothes us and houses us; through it we speak to one another, through it we see one another, in it we have our being..." (6)

(1) Galouye: Dark Universe, S. 28 f.

(2) Clarke: The City and the Stars, S. 151 f.

(3) Aldiss: Nonstop, S. 32

(4) Simak: Target Generation, S. 32

(5) Clarke: The City and the Stars, S. 9

(6) Forster: The Machine Stops, S. 137

Glücklicherweise verdichtet sich die Unzufriedenheit des Helden in solchen Momenten der Versuchung zu einem wahren Erstickungsanfall, sobald er sich darüber klar wird, was es bedeuten würde, die "Geburt" zu umgehen und die unerträgliche Enge seiner Welt kampfflos hinzunehmen:

He would have responsibilities, he must do new things. He must take a wife and build a house and have a family and grow old and in the end...

"No!" he shouted as loudly as he could and sprang far out from the rock...

His opened eyes saw the shadowed blueness that surrounded him and the wrinkled, lightshot surface of the water above. It was another world here and he wanted to remain in it... Climbing out of the pool he stood at the edge, water streaming from his loincloth and seeping from his sandals, and looked up at the wall of rock and the falling water. And then, with a sudden burst of understanding, he realized that he also could not stay in this world that was his valley. If he were a bird he could fly away! (1)

Bei jeder Geburt - im konkreten und im übertragenen Sinne - verlieren wir eine Welt, um eine andere zu gewinnen. Ereignisse wie das Auftauchen fremder Gegenstände in solchen Romanen zeigen das Ende der geschlossenen Welt an. Solche Gegenstände lösen deshalb phantastisches Erleben aus, weil sie beiden Bereichen gleichzeitig angehören - dem Innen, weil sie dort vorgefunden werden, und dem Aussen, weil sie nur von dorthier stammen können. Das bewirkt, dass das Innen nie mehr als Welt schlechthin bezeichnet werden darf. Was bisher als Welt galt, ist im Begriff, verlorenzugehen.

All diese Ereignisse wirken sich auch auf die Frage nach dem Sinn der Existenz aus. Sie passen nicht in die gewohnte Ordnung der geschlossenen Welt; sie sprengen sie und heben sie dadurch auf. Es wäre falsch, diese Ereignisse als sinnlos zu charakterisieren, und eine solche Wertung findet sich auch bei keinem der Helden. Sie wirken nicht sinnlos, sondern geheimnisvoll. Sie besitzen einen Sinn, aber er ist verborgen - natürlich hinter der Mauer. Wenn die Welt ein Kontinuum und die Mauer nicht vorhanden wäre, könnten sie nicht geheimnisvoll wirken. So aber wird die Frage nach ihrer verborgenen Bedeutung in quälender Weise akut. Der Held bringt sie denn auch ohne Ausnahme in Verbindung mit der eigenartigen Gestalt der Welt und

(1) Harrison: Captive Universe, S. 19 f.

dem Schicksal der darin Eingeschlossenen. Sie stellen die Position des Menschen in der Welt in Frage. Noch mehr als das Aufragen einer Mauer allein vermögen es diese Ereignisse, die Kulissenhaftigkeit und Hintergrundigkeit einer derartig strukturierten Welt hervorzuheben und den Kulissen, die bisher mit "Welt" gleichgesetzt wurden, ebendiese Bedeutung abzusprechen.

2.6 Phase 4: Der Verlust von Welt als letzte Konsequenz des Phantastischen

Meines Erachtens kann man die abgründige, verunsichernde Wirkung des Phantastischen nur dadurch erklären, dass man es als Verlust von Welt deutet. 'Verlust von Welt' meint nicht die Zerstörung des Ortes, wo wir sind, beispielsweise durch eine Naturkatastrophe. Welt kann auch nach einer solchen Katastrophe noch vorhanden sein, und ebenso kann für mich Welt verlorengehen, ohne dass der Ort zerstört wird, auf dem ich stehe. Welt ist mehr als nur Landschaft oder die Gesamtheit der Dinge. Zum Charakter der Welt gehört zum Beispiel immer der Aspekt des Vertrauten. Welt ist das, was immer schon für uns da war (1):

... Vertrautheit ist hier dieses Eingelassensein in die Welt als das, was immer schon uns umfassen hat.

In der phantastisch strukturierten Welt verunmöglicht eine Wand das Vertrautwerden mit jenem riesigen Bereich, der hinter ihr liegt. Es ist deshalb schwer, diesen unbekannten Bereich überhaupt als Welt zu erleben. Wenn aber zu einer Wand, die sich unserem Körper und unseren Sinnen entgegenstellt, noch eine seelische Haltung kommt, die dem Jenseits jede Bedeutung absprechen will, damit der Zustand des Eingeschlossenseins erträglicher wird, dann liegt im Moment des Zusammenbrechens der Mauer auf allen Seiten - wenigstens für diesen einen Moment - das Nichts.

Eine andere Eigenart von Welt ist ihre Einheit und Einzigartigkeit:

Es gibt nicht mehrere Räume in der Welt, sondern nur den einen, der als Singular existiert und in seiner Einzigkeit alles, was ist zu

(1) von UsLAR: Der Traum als Welt, S. 133

einer unendlichen Einheit zusammenschliesst. Dieser eine und ganze Raum ist es, der sich in jedem perspektivischen Bild darstellt... (1)

Wir können uns nicht wahrhaft mehrere Naturen, mehrere Welten denken. Wir können uns zwar vorstellen, dass die Welt anders sei, als sie wirklich ist, ... aber allen diesen Vorstellungen liegt doch immer die Einheit des Seins und seine Einzigkeit zugrunde. Diese Erfahrung der Einheit und Einzigkeit der Welt oder der Natur, die zugleich der Inbegriff und Horizont und der Grund alles Wirklichen ist, gehört als eine Urursache zur Wirklichkeit unseres In-der-Welt-Seins. (2)

Das Phantastische bestätigt die Richtigkeit dieser Beschreibung, denn unter seinem Einfluss geht Welt gerade dadurch verloren, dass sie einen Nebenraum, ein Aussen erhält. Wie paradox es ist, dass in den vorgestellten Romanen der Science Fiction der Begriff "Welt" allein für das Innen verwendet wird, das zeigen die bemühten Formulierungen der Bewohner solcher Welten. (3) Welt droht verlorenzugehen, sobald sie nicht mehr die eine und einzige ist.

Einen vergleichbaren Weltverlust erleben wir jeweils dann, wenn wir aus einem Traum erwachen. (4) Solange wir träumen, bewegen wir uns in einer Welt, die für uns "die Welt" schlechthin ist. Wir haben keinen Grund, ihre Festigkeit anzuzweifeln. Doch bei jedem Aufwachen aus einem Traum müssen wir uns innerhalb eines einzigen Augenblicks mit dem Verlust dieser unserer Welt abfinden, die von da an nur noch als Erinnerung fortbestehen kann. Welt kann sie uns nicht mehr sein, da wir sie aus der Perspektive des Wachlebens als Illusion - als Traum eben - erkannt haben. Gleichzeitig müssen wir eine andere Welt als die unsere anerkennen - die Wachwelt. Bevor Welt aber wieder hergestellt ist, sind wir für einen Moment weltenlose Geschöpfe. Die Welt des Traumes ist nicht mehr die unsere, die Wachwelt ist es noch nicht.

Was hier mit dem Wort "Erwachen" zusammengefasst ist, ist eine ungeheure Verwandlung, der Zusammenbruch, die Katastrophe einer Welt, die wir jetzt als Phänomen erfassen müssen, denn erst, wenn wir den Zusammenbruch der Welt mit erfasst haben, haben wir das Phänomen Traum als solches erfasst. (5)

(1) von Uslar: Psychologie und Welt, S. 43

(2) von Uslar: a.a.O., S. 66

(3) Vgl. S. 15

(4) von Uslar: Der Traum als Welt, S. 170 ff.

(5) von Uslar: Der Traum als Welt, S. 170

In solchen Momenten sind wir ohne Orientierung - und Welt besteht offensichtlich auch darin, dass es ein Oben und Unten, ein Rechts und Links, eine Mitte gibt. Vielleicht enden deshalb so viele Träume mit einem atemberaubenden Sturz aus grosser Höhe, nachdem der Boden unter unseren Füssen plötzlich verschwunden ist. Dieses Schwindelgefühl des Fallens ist das Phantastische selbst.

Dennoch gibt es wesentliche Unterschiede zwischen dem Weltverlust beim Aufwachen aus einem Traum und dem der phantastischen Literatur. Im Phantastischen ist die Welt von Anfang an eine teilhafte und uneigentliche Welt. Wer sich in ihr aufhält, wird notwendigerweise von Zweifeln an ihrem Fortbestehen gequält. Er spürt, dass ihr starrer Horizont jeden Moment nachgeben könnte, um splitternd das hinter ihm Liegende preiszugeben. Dieses Wissen um den ständig drohenden Weltverlust besitzt ein Träumender nicht. Demgegenüber ist ebendieses Wissen und das Spielen mit dem Verlust der Welt eine der grössten Attraktionen des Phantastischen und seiner literarischen Gestaltung.

Ein anderer Unterschied: Während der Ort, an dem wir uns in einem Traum aufhalten, aus der Perspektive des Wachens nur noch als Erinnerung fortbesteht, kann, wie schon erwähnt, der Ausgangsort eines phantastischen Romans durchaus erhalten bleiben. Aber dieser Ort war ja am Anfang die Welt selbst. Durch eine explosionsartige Ausdehnung des Horizonts bis ins Unendliche hat er seinen Weltcharakter verloren. Von jetzt an ist er ein Ort unter vielen anderen, die alle aufgesucht werden können und die zusammen die Welt ausmachen. Aus einem Absolutum ("The Ship") ist wieder ein Relativum ("a ship") geworden.

Nun rechtfertigt sich die so häufige und sorgfältige Gestaltung des Motivs vom Raumschiff, dessen Insassen vergessen haben, wo sie eigentlich sind. Denn derartige Vorbereitungen erlauben es, einen Helden der schwindelnden Leere und Endlosigkeit des Alls auszusetzen, für den Welt bisher aus einem allseitig begrenzten Raum bestand, und für den der Nachthimmel - wenn er ihn überhaupt kannte - ein ebensofestes und begrenztes "Himmelszelt" war. In diesen Momenten der Öffnung liegt der Höhepunkt des Phantastischen:

It was nos sky that Chimal had ever seen before. There was no moon it sight and no valley walls to form a close horizon. And the stars, the stars, the overwhelming quantity of them that broke over him like a wave! The familiar constellations, if they were there, were lost in the infinity of the other stars as numberless as grains of sand. And all of the stars were turning, as though mounted on a great wheel. Some faint, tiny; others blazing like torches of many colors, yet they all were hard and clear points of light without the flickering of the stars above his valley.

What could this mean? In uncomprehending awe he walked forward until he collided with something cold and invisible... Then this entire wall of the room was a great window, opening out on--what? The window curved outward and when he leaned into it he could see that the stars filled the sky to left and right, above and below. He had a sudden vertigo, as though he were falling and pressed his hand to the window ... Was this another valley facing the real universe of stars? If so, where was the valley? (1)

It was a frightening thing, for now you could see that the stars where not simply spinning lights that seemed to move against the flatness of a dead-black curtain, but that they were hanging in an emptiness that took the pit out of your stomach and made you gasp and clutch the metal of the ports, fighting to keep your balance, fighting off the light-headedness that came upon you as you stared into a gulf you could not understand. (2)

You could look down and down and there was no bottom, and you could look up or out and there was no stopping, and one moment you would swear that a certain star could be reached for and plucked, and the next moment it was so far away that your brain spun with the very thought of distance.

The stars were far. (3)

Creation ... Light after jewelled light scattered in careless bountiful splendor across the simulacrum sky, the countless suns lay before him--before him, over him, under him, behind him, in every direction from him. He hung alone in the center of the stellar universe. (4)

Space! An emptiness. A mighty emptiness, filled with flaming suns that were called the stars. And across that space, across the stretches of it too vast to be measured by the mile, ... sped a thing that was called a ship--not the Ship, Ship with a capital S, but simply a ship, one of many ships. (5)

(1) Harrison: Captive Universe, S. 97

(2) Simak: Target Generation, S. 10

(3) Simak, a.a.O., S. 41

(4) Heinlein: Orphans of the Sky, S. 36

(5) Simak: Target Generation, S. 28

Wieder ist es eindeutig, dass der Weltverlust im Phantastischen nicht aus dem Verschwinden des jeweiligen Standortes besteht, sondern in einem abrupten oder allmählichen Zerreißen aller Beziehungen, die in ihrer Gesamtheit Welt bedeuteten. Aber auch wer dort bleiben kann, wo er steht, wird einem derart gewaltsamen Wechsel seiner Perspektive unterworfen, dass er zu fallen meint (1):

"Look. If you took a knife and started digging a hole in the floor of the lowest level, where would it get you?"

"But you can't. It's too hard."

"But suppose you did and it made a hole."

Where would that hole go? Imagine it."

Hugh shut his eyes and tried to imagine digging a hole in the lowest level. Digging--as if it were soft--soft as cheese.

He began to get some glimmering of a possibility, a possibility that was unsettling, soul-shaking. He was falling, falling into a hole that he had dug which had no levels under it. He opened his eyes very quickly. "That's awful!" he ejaculated. "I won't believe it." (2)

Hugh ist nicht der einzige Held, der sich weigert, die Wahrheit anzuerkennen:

It can't be, he told himself. It simply cannot be. The Ship can't move. There can't be space. There can't be emptiness. We can't be a single dot, a lost and wandering mote in the immensity of a universal emptiness, dwarfed by the stars that shine outside the port.

Because if that were so, then they stood for nothing... A smear of wandering, random life lost amid the countless stars. (3)

Erstaunlich ist, wie schnell sich Welt nach ihrem Verlust wieder zu zeigen beginnt. Dies geschieht, sobald der Held sich von dem, was hinter der Mauer liegt, eine erste Vorstellung gemacht und den Platz seiner verlorenen ersten Welt im All bestimmt hat. Das Phantastische ist, wie Todorov betont, eine flüchtige Erscheinung. Und der Mensch hat offensichtlich das Bedürf-

(1) Dieser Eindruck entsteht auch dann, wenn der Held in solchen Romanen das Schwerezentrum seiner Welt entdeckt, wo er sich wirklich im freien Fall befindet, und alle Richtungen relativ und umkehrbar werden. Vgl. Harrison: Captive Universe, S. 120; Heinlein: Orphans of the Sky, S. 33 f.; Farmer: Inside Outside, S. 107 f.

(2) Heinlein: Orphans of the Sky, S. 29

(3) Simak: Target Generation, S. 28

nis, Welt immer um sich zu haben, und auch die Fähigkeit, Welt nach ihrem Untergang erstaunlich rasch wieder entstehen zu lassen.

Während das vorletzte Zitat aus Heinleins "Ophans of the Sky" zeigt, wie der Held nur schon beim Gedankenexperiment vom "Loch in der untersten Ebene" in Ohnmacht zu fallen droht, können wir im nächsten verfolgen, wie rasch er beim Anblick des Alls versucht, das Gesehene sprachlich zu verarbeiten:

"What was it?" he asked in a hushed voice.

"That's it," answered Joe. "That's the world. That's the universe. That's what I 've been trying to tell you about." ...

"That's what you mean by Outside?" (1)

Indem Hugh tastend bekanntere und unbekannte Begriffe für den riesigen Raum ausserhalb seiner Welt einander gegenüberstellt und erkennt, dass sie dasselbe bedeuten, nimmt er diesen neuen Raum mit hinein in den vorstellbaren Kreis der Welt, die damit wieder ganz ist. Ihr Horizont umfasst jetzt wirklich alles, Innen wie Aussen, und das Phantastische zieht sich zurück.

Alle Zitate, die den Verlust von Welt schilderten, stammten bisher ausschliesslich aus Romanen und Erzählungen, wo die 'Welt' ein Raumschiff war. Nach der anfangs aufgestellten Liste (2) gibt es aber auch Werke der Science Fiction, wo sich die Suche des Helden weitgehend in einer Ebene, im Zweidimensionalen abspielt. Da die Welten jenes Typs im Gegensatz zu Raumschiffen nach oben offen sind, ist der Sternenhimmel häufig ein vertrauter Anblick für die Eingeschlossenen und den Helden. Es muss also etwas anderes geben, das bei seinem Anblick dieselbe Erschütterung hervorruft wie der erste Anblick des Alls.

Rufen wir uns in Erinnerung, welche Aengste und Erwartungen die Eingeschlossenen auf die Mauer richten. Dahinter leben ihrer Vorstellung nach die teuflischen "Anderen" in einer Art Hölle, einer Perversion all dessen, was ihnen richtig und achtenswert scheint. Diese "Andern" sind in jedem Fall unmenschlich, ob sie nun eher als Ueber- oder eher als Untermenschen geschildert werden. Auch der Held ist diesen Erwartungen unterworfen, mehr

(1) Heinlein: Orphans of the Sky, S. 37

(2) s. S. 14 "Die Mauer um die Welt"

denn je in jenem kritischen Moment, wo er die Mauer übersteigt oder die Wüste durchquert, die seine Heimat umgibt. Das müssen wir im Auge behalten, um verstehen zu können, weshalb das, was in solchen Welten hinter der Mauer liegt, derart erschütternd wirkt.

Was der Held hinter der Mauer findet, ist in diesen Varianten nichts anderes als eine Spiegelung der Welt, die er eben verlassen hat:

The pavement rang solid under his feet; dressed stone was cold and slippery to his hand; grass and earth scents were in the air; moths clustered around the street lamps. Except for some of the newer buildings, this city might have been an extension of Glenbrook. The slum district along the Wall, especially ... as if those houses had been built, the hedges grown, before there ever was a Wall between them. As if the Others were men. (1)

Honor Red Jackson, der Jäger aus Budrys' "The Amsirs and the Iron Thorn", der so sehr darüber erschrak, dass seine Beute einen Speer trug und ihn anrief, bevor er sie tötete (2), geht mit der festen Absicht ein zweites Mal in die Wüste, sich von einem Amsir gefangennehmen zu lassen. Und der Amsir, dem er begegnet, bringt ihn wirklich in eine Amsirwelt (3):

Jackson squinted ahead. He saw below him another great dish-shaped world. But this one was blue-green from rim to rim; fences, light as stretched strings marking out plots, divided the land. High houses on stilt legs shone pink and ochre and glistening blue, bright yellow and sharp green, flashing in the sunlight. Lacy lines, fragile as the fencing, traced from house to house, swaying down in free arcs, webbing the whole town together. And at the center of this world, far away, he could see a Thorn. A tall, massive, shining Thorn, not the blunt, tilted, rust-streaked thing he had been born under. A fairy trap of gridwork twined in the air around its peak. And everywhere, everywhere, in the air, curving, curveting, disporting, the Amsirs trafficked with the early morning air.

Savorn, der Forscher aus "Project Barrier" (4), steigt in einem selbstverfertigten Ballon an der Innenseite der Energiebarriere auf (5):

(1) Knight: Analogue Men, S. 50

(2) s. S. 29

(3) Budrys: The Amsirs and the Iron Thorn, S. 57

(4) Vgl. S. 28

(5) Galouye: Project Barrier, S. 198

... the shrieking wind finally caught the bag up in a mighty gust and sent it rushing over the top of the shimmering ridge--away from the green hills and lush forests of his familiar world. Hesitantly, he stared northward into the outer world. And much of his fright disappeared. The land beyond the barrier was soft and undulating, rising here and there in tall hills and mottled in the same shades of green and tan that characterized the surface of the inner world.

Verglichen mit dem Anblick des Alls wirkt diese Entdeckung banal. Die neue Welt ist schön, ist keine erschreckende Leere. Aber diese Entdeckung einer zweiten Welt, die im Falle von "The Amsirs and the Iron Thorn" sogar einen eigenen "Eisernen Dorn" aufweist, wie er auch in der Heimatwelt des Helden den Mittelpunkt der Welt anzeigt, ist ebenso katastrophal. Es darf eben nur eine Welt geben und nur einen Mittelpunkt der Welt. Die Entdeckung einer zweiten ist ebenso endgültig wie die Entdeckung von tausend anderen: Sie bedeutet den zeitweiligen Untergang von Welt, da die bisherige Welt nicht mehr "die Welt" schlechthin genannt werden kann, und die neue Welt auch nie "die Welt" war.

Dieselbe Relativierung erstreckt sich auf die Bewohner solcher teilhafter Welten, wenn der Held ahnt, dass "die Andern" gar nicht absolut anders sind, sondern auch Menschen oder menschenähnliche Wesen, die ihre Stellung im Kosmos ganz ähnlich beurteilen: "As if the Others were men..."

In Damon Knights "Analogue Men" stösst der Held in der Strasse hinter der Mauer mit einem seltsam gekleideten und bemalten Wesen zusammen. (1)

The thing staggered and fell. The body writhed like a caterpillar's, curled into a ball and lay still.

Arthur... approached the thing cautiously, nudged it with his foot. It rolled over passively, jaw clenched, eyes shut.

It was a man. He was thin, and his odd, tight garments made him seem thinner, but he was no taller than Arthur. The garish coloring of his face was apparently not natural; it looked like paint. Scrub that off, Arthur thought, and it might be anybody's face.

He nudged the man again. The face contorted suddenly and a hoarse voice came out of it. He leaned over. "What?"

"On Life, I can't stand it--don't let the crotty thing touch me!"

He leaned closer. "Who are you?"

"Don't let it, oh Life, don't--"

"Answer me," said Arthur. "Who are you?"

There was a long pause. "Ed Strowski."

(1) Knight: Analogue Men, S. 52

"What are you afraid of?"

The creature's eyes blinked open incredulously, then squeezed shut again. "You're a demon," he said faintly.

He twitched and yammered when Arthur touched him again; froth bubbled at the corners of his lips, and when Arthur tried to get an arm under his shoulders, he stiffened and struck out wildly.

Kneeling, Arthur made a fist and hit him on the jaw as hard as he could.

In the darkness of the nearest entranceway, gritting his teeth, Arthur dragged off the rust and orange clothing and exchanged it for his own.

In his victim's kit he found paints and a mirror, a jar of cream, a package of tissues. He painted his own face into a staring death-mask, then wiped the other's clean.

"Now you're the demon," he said.

In diesem Abschnitt ist die Perspektive zwei ruckartigen Wechseln unterworfen. Der Held hat erwartet, hinter der Mauer auf Monstren zu stossen, und ist nun plötzlich selber eines ("the crotty thing", "You're a demon"). Der "Andere" empfindet schreckliche Angst und würgenden Ekel vor ihm. Daran aber erkennt der Held, dass die Andern auch Menschen sind. Mit diesem Wissen ist er der Ueberlegene, der die Initiative an sich reißen und zu seinem Vorteil handeln kann. Initiative, Handeln und Entscheiden bedeuten meist das Ende des Phantastischen, das sich gern dort zeigt, wo Menschen vor Unsicherheit gelähmt sind oder entdecken, dass sie unter Zwang handeln. Den zweiten Wechsel führt der Held von "Analogue Men" selbst herbei, indem er mit dem Andern die Positionen tauscht. In seinen letzten Satz mischt sich der Triumph über den Gewinn einer neuen, diesmal einer unverlierbaren Welt: "Now you're the demon." Das heisst, dass der Held die Relativität seines Standorts akzeptiert hat und zu einem Weltwesen im besten Sinne geworden ist. Im Verlaufe des Romans wird er noch einige Male ähnliche Mauern übersteigen, um jedesmal in die Rolle eines der Eingeborenen zu schlüpfen, der seinerseits noch völlig davon überzeugt ist, selbst ein Mensch zu sein im Gegensatz zu den unmenschlichen Anderen hinter den Mauern seiner Welt. Für den Helden ist diese Haltung nur noch eine Maske oder Rolle, die ihm eine Bewegungsfreiheit schenkt, von der die Eingeschlossenen nicht zu träumen wagen. (1) Das Phantastische ist fortan für ihn nicht mehr

(1) Diese Bewegungsfreiheit, die der Held den Eingeschlossenen voraus hat, gewinnt er oft in der symbolischen Form eines Fahrzeugs. Porgie (Cogs-well: The Wall Around the World) und Savorn (Galouye: Project Barrier) bauen sich Flugapparate, in denen sie die Mauer überqueren. Complain

die einzig mögliche Form des Erlebens, die ihn dazu verurteilt, in einer uneigentlichen Welt zu leben. Von nun an ist sie eine Möglichkeit unter vielen anderen und dadurch erlebbar im Spiel.

(Aldiss: Nonstop), Hugh (Heinlein: Orphans of the Sky) und Chimal (Harrison: Captive Universe) lernen, das Raumschiff zu steuern, als das sie ihre Welt erkannt haben. In Budrys' "The Amsirs and the Iron Thorn" ist es der Eiserne Dorn, der Mittelpunkt der geschlossenen Welt selbst, der seine statische Funktion als Weltachse aufgibt und zum bewegten Raumschiff wird.

3. UEBERLEGUNGEN ZUM WESEN DES PHANTASTISCHEN

3.1 Das Phänomen Welt

Wie vielleicht kein anderes Gefühl ist das Phantastische dazu geeignet, uns vor Augen zu führen, was es heisst, dass wir "auf der Welt" sind. Im folgenden soll noch einmal gezeigt werden, wie uns das Phantastische die Bedeutung von Welt näherbringt, gerade dadurch, dass es uns der Möglichkeit anheimgibt, Welt zu verlieren.

In den vorgestellten Romanen und Erzählungen war die Welt von allem Anfang an eine extrem geformte. Entscheidend für das Zustandekommen des Phantastischen ist aber nicht diese äussere Gestalt der Welt - die man hier eher als landschaftliche Konkretisierung subtilerer Erlebnisqualitäten betrachten muss - sondern vielmehr die Haltung der Bewohner ihrer Welt gegenüber, die Art und Weise, wie sie ihre Welt zu beschreiben suchen, ihr Weltbild.

Dieses Weltbild leugnete die Unendlichkeit des Welthorizonts, es liess nur als Welt gelten, was sichtbar und erreichbar diesseits der Mauer lag. (1) Das ist nicht selbstverständlich.

Es ist zwar ein Teil unserer alltäglichen Erfahrung, dass uns Mauern und Wandungen daran hindern, ständig das Ganze der Welt zu sehen. Aber gerade mit diesem Satz wird ausgesprochen, dass Welt nicht einfach das ist, was wir in einem bestimmten Moment sinnlich wahrnehmen. Der Horizont unserer Welt ist nicht identisch mit dem Horizont unserer Wahrnehmung. Er fasst vielmehr Wahrgenommenes und Gedachtes zu einem Ganzen zusammen. (2)

(1) Roger Caillois sagt von der Welt im Phantastischen, sie sei "bis ins kleinste Detail festgelegt", und das Geheimnisvolle sei "für immer aus ihr verbannt" (Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 50).

(2) "Es gehört schon zur Struktur der Wahrnehmung, dass sie das jeweils Gegebene überschreitet auf das hin, was jenseits des Horizontes liegt ... Unser Umraum, unsere Umwelt sind stets grösser als das sinnlich Wahrgenommene. Der Raum, in dem wir leben, ist also immer zugleich ein Wahrnehmungsraum und ein Phantasieraum... Falsch wäre es, hier eine Trennung zwischen dem objektiv Wahrgenommenen und dem subjektiv nur Vorgestellten vorzunehmen. Die Vorstellung ist vielmehr selbst die Kraft, Wirklichkeit zu beschwören und erscheinen zu lassen. Sie transzendiert den Horizont unserer Wahrnehmung ständig in das Ganze der Welt. Sie ist es, die uns eigentlich zu Weltwesen macht." (von Uslar: Psychologie und Welt, S. 94 f.).

Deshalb ist der Horizont der Welt - und damit Welt selbst - nichts Starres, Stabiles, sondern etwas, das sich bei seiner ganzen Beständigkeit und Allgegenwart in jedem Moment neu formt. Welt passt sich fliessend jedem unserer Gedanken an. Kinder entdecken diese Dehnbarkeit der Welt z.B. dann, wenn sie ihren Namen schreiben - "Peter Graf" - darunter "Bergstrasse 9"... "Zürich"... "Schweiz"... "Europa"... "Erde"... "Milchstrasse"... "Universum". Welt kann Kontinente umfassen (so sprechen wir von der alten, der dritten Welt), kann unseren Planeten meinen, und mit einer weiteren gedanklichen Bewegung stossen wir bis an die Grenze des Vorstellbaren vor, bis zur Unendlichkeit. Dann umfasst Welt wirklich alles, was nur irgendwie denkbar ist, und, wenn wir es wollen, auch alles andere, Udenkbare.

Eine andere Eigenheit von Welt besteht darin, dass wir uns selbst meist in ihrer Mitte stehend vorstellen. Aber auch das ist nicht die einzig mögliche Erfahrungsweise. Gerade wenn wir von der dritten Welt sprechen, oder von der Welt der Tiere, deuten wir an, dass andere Menschen und Lebewesen unter Welt etwas anderes verstehen könnten als wir, dass Welt also etwas Relatives sein kann. Dank dem, was Plessner die "exzentrische Positionalität des Menschen" nennt, ist es uns möglich, uns selbst nicht nur als Mittelpunkt, als Nabel der Welt zu sehen, sondern auch als Randerscheinung in der Weltvorstellung anderer.

Wenn wir nun diese Beschreibung unseres Erlebens von Welt vergleichen mit demjenigen der Bewohner geschlossener Welten in der Science Fiction, so stellen wir fest, dass letztere weder über einen flexiblen Welthorizont noch über die Erkenntnis verfügen, dass der Mittelpunkt der Welt relativ ist. Sie sind unfähig, auch nur in Gedanken jene Mauern zu übersteigen, die ihnen den Blick auf das Aussen verdecken. Was sie also missachten oder verdrängen, ist der unsichtbare Teil der Welt, den wir jeweils mit unserer Phantasie ausfüllen, um dadurch Welt zu einem Ganzen zu machen. Dieser Verdrängung des Phantasieraums fallen verschiedene Aspekte der Wirklichkeit anheim. Da es ganz besonders dieser phantasierte Teil der Welt ist, der ihr Erstrecktsein in Vergangenheit und Zukunft ausmacht, fehlt den Eingeschlossenen das Bewusstsein der Geschichtlichkeit ihres Daseins. Sie fragen sich nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen könnten; sie können auch die Frage nach einer alternativen Gegenwart, "was wäre, wenn..." nicht stellen.

Für sie scheint die Zeit stillzustehen. (1) Welt ist sicher nicht nur ein räumliches, sondern ebenso sehr ein zeitliches Phänomen, gerade deshalb, weil sie jederzeit offen ist für neue Möglichkeiten und Veränderungen in der Zukunft. Man kann ebensogut von einem Horizont der Zeit sprechen (2), und auch das Bewusstsein von Zeitlichkeit kann, "wie das Meer bei Ebbe und Flut, einen jeweils grösseren oder kleineren Bereich von Wirklichkeit einschliessen oder verdecken". (3) Auch die Weite des Zeithorizonts ist also einer ständigen Fluktuation unterworfen (4), auch er ist flexibel, weit, offen und unendlich, da er ja eine Fülle von Möglichkeiten umfasst, von denen sich jeweils nur wenige verwirklichen. (5)

Wer, wie die Eingeschlossenen in der Science Fiction, sich dieser Offenheit, Unendlichkeit und Fluktuation des räumlichen und zeitlichen Horizonts der Welt nicht aussetzen kann, ist anfällig für das Phantastische. (6) Er hält für die Welt, was in Wirklichkeit nur ein Weltbild ist, und besteht gleichzeitig auf der absoluten, ubiquitären und ewigen Gültigkeit dieses Weltbilds. Alle andern Möglichkeiten schliesst er vom Erleben und von der Bewusstwerdung aus. Dadurch nimmt er eine Spaltung der Welt in Kauf, die deren Untergang bedeutet, da Welt, wie wir gesehen haben (7), nicht zwei Räume umfassen kann, ohne verlorenzugehen.

Sobald der Held der erwähnten Romane es aber fertigbringt, das Aussen hinter der Mauer auch als seine Welt zu erleben, kommt er zur Welt, gewissermassen in einer zweiten Geburt. Zur Welt - nicht in eine klar begrenzte Landschaft, wo alles sichtbar und bekannt ist, alles Unbekannte aber ausgeschlossen, sondern in ein schillerndes, in jedem Moment sich wandelndes Gebilde, das offen ist gegen die Zukunft hin für eine Fülle von Möglichkeiten, das durchsetzt ist mit "weissen Flecken" und unbekannten Bereichen, und deshalb nie völlig vertraut, aber ebensowenig je gänzlich unvertraut,

(1) Vgl. S. 16 dieser Arbeit

(2) von Uslar: Die Wirklichkeit des Psychischen, S. 40

(3) von Uslar: Die Wirklichkeit des Psychischen, S. 24

(4) von Uslar: a.a.O., S. 64

(5) von Uslar: a.a.O., S. 39 ff.

(6) Das ist kein moralisches Urteil. Wir haben bereits angedeutet (vgl. S. 25), dass die Eingeschlossenen nicht grundlos zu ihrer Haltung, ihrem "engen Horizont" gekommen sind. Wie eine Neurose stellt diese Haltung eine Notlösung dar, die dabei helfen soll, ein Leiden erzeugende Situation, hier die Gefangenschaft, zu ertragen.

(7) Vgl. S. 35

wie das Aussen im Einflussbereich des Phantastischen es war. Letztlich aber kommt er zur Welt als der einzigen, ganzen und unverlierbaren, die die seine ist und die aller andern Dinge und Lebewesen.

3.2 Das Phantastische und sein Verhältnis zur Phantasie

An dieser Stelle lässt sich auch die Frage beantworten, wie sich das Phantastische zur Phantasie verhält. Ich kenne nur zwei Autoren, die jene Art von Literatur phantastisch nennen, wo der Phantasie möglichst viel Spielraum und Bewegungsfreiheit gelassen wird, Marcel Schneider (1) und Rein A. Zondergeld. (2)

Schneider nennt das Verzauberte, Feen- und Märchenhafte phantastisch; er beklagt es, dass man diesen Begriff allzusehr mit der Vorstellung des Aussergewöhnlichen und Angsterregenden verbinde, wo es doch nur die Wirklichkeit - mit anderen Augen betrachtet - sei. (3)

Zondergeld betrachtet die phantastische Literatur als typisch für jene Länder, deren bewegte Geschichte und lockere Staatsform die Sicht auf die Realität nicht mit Mauern verstellt habe, was einerseits eine grössere Unsicherheit, aber dafür auch eine stärkere Verheissung von Freiheit bedeutete. (4)

In einem andern Aufsatz (5) beschreibt Zondergeld das Phantastische als den Versuch, "die objektive Welt um eine Dimension zu erweitern, in der der Mensch durch die Macht seiner Phantasie versucht, die ihm innewohnenden Bestrebungen zur Verwirklichung seiner ganzen Persönlichkeit, welche von den strengen Gesetzen der Alltagswelt frustriert werden, Ausdruck zu verleihen". Die phantastische Literatur habe die Aufgabe, vor allem "dunkle Impulse" zur Darstellung zu bringen, tiefe, von der Vernunft nicht anerkannte Begierden erotischer Natur.

(1) Schneider: La littérature fantastique en France; und: Discours sur le fantastique.

(2) Zondergeld: Wege nach Sais. Gedanken zur phantastischen Literatur; und: Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur.

(3) Schneider: La littérature fantastique en France, S. 8

(4) Zondergeld: Wege nach Sais, S. 90

(5) Zondergeld: Zwei Versuche der Befreiung, S. 68

Beide Autoren, Schneider wie Zondergeld, sehen also das Phantastische in Gestalt eines Frei- oder Wunschraumes, der von der Phantasie ausgefüllt wird, und der sich offenbar fast naht- und widerspruchlos an den Wahrnehmungsraum der Welt anschliesst. Während der Wunsch bei Schneider sich in der Sehnsucht nach einer verborgenen, verzauberten Welt kundtut, ist das Phantastische bei Zondergeld auf der einen Seite beinahe identisch mit der Utopie (1) und andererseits eine Variante erotischer Tagträume in symbolischer Verschlüsselung.

In beiden Formulierungen wird nicht berücksichtigt, was andere Erforscher des Phantastischen (2) ins Zentrum ihrer Untersuchungen gestellt haben, und was man die Dramaturgie, die Dialektik oder die Dynamik des Phantastischen nennen könnte.

Gerade diese Dynamik des Phantastischen aber bringt es zustande, dass wir uns mit dem Verlust der Welt konfrontiert sehen. Die Phantasie kann im Phantastischen nur deshalb eine weltzerstörende Wirkung entfalten, weil ihr keinerlei Freiheit gelassen wird. Erotische Wünsche können in der phantastischen Literatur eine wichtige Rolle spielen, sie sind dort meist verschlüsselt dargestellt, sie wirken dort oft ausserordentlich unheimlich, aber all dies nur, weil diese Wünsche verdrängt und verleugnet sind, so dass sie und die Sexualität als böse, von aussen kommende Mächte erlebt werden.

Das regt uns an, Freuds Formulierung, das Unheimliche sei die Wiederkehr des Verdrängten, neu unter die Lupe zu nehmen, vor allem den Ausdruck "Wiederkehr". (3) Mit dieser Wiederkehr ist sicher nicht eine volle Bewusstwerdung gemeint. Die verdrängten Aengste, Wünsche und Phantasien suchen vielmehr das ratlose Bewusstsein heim wie Gespenster ein Spukhaus und seine

(1) Vgl. Abschnitt 4.2 dieser Arbeit

(2) Vgl. v.a. Freud, Todorov, Callois, Vax

(3) Die Stelle heisst bei Freud: "Erstens, wenn die psychoanalytische Theorie in der Behauptung recht hat, dass jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muss es unter den Fällen des Aengstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen lässt, dass dies Aengstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Aengstlichen wäre eben das Unheimliche und dabei muss es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen. Zweitens, wenn dies wirklich die geheime Natur des Unheimlichen ist, so verstehen wir, dass der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Un-

Bewohner: gewissermassen leblos, sinn- und bedeutungslos, isoliert vom Ganzen der Welt und deshalb weltbedrohend. Oder vielmehr bedeutungsschwanger, einen unheilvollen Sinn andeutend, der aber nicht preisgegeben wird und aus der Welt verbannt bleibt. (1)

Wenn Freud sagt, dass es "oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch (2) gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt", und wenn er von einer "Ueberbetonung der psychischen Realität im Vergleich zur materiellen" spricht, die "das Seelenleben der Neurotiker beherrscht" (3), so muss auch hier hervorgehoben werden, dass dieser unheimlichen Verwischung der Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit ein krampfhafter Versuch vorangegangen sein muss, Phantasien von der Wirklichkeit auszuschliessen.

Oft ist es eine Verwechslung oder falsche Gleichsetzung, die phantastisches Erleben möglich macht. Wenn am Anfang eines Vampir-Romans jemand mit Verächtlichkeit und ebenso grosser Vehemenz behauptet: "Es gibt keine Vampire!", so rechtfertigt er damit eine Verdrängung. Sicher gibt es keine Gründe für die Annahme, Vampire (blutsaugende Untote, die sich in Fledermäuse verwandeln können) existierten als zoologische Spezies oder als biologische Lebensphase von homo sapiens. Viele Menschen sind sich dessen bewusst und haben trotzdem Alpträume und Angstphantasien, in denen Vampire eine Rolle spielen, Phantasien, die nicht weniger bedrohlich wären, wenn in ihnen "nur" Löwen vorkämen, also Tiere, die es auch als zoologische Spezies gibt.

heimliche übergehen lässt, denn dieses Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist. Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist." (Freud: Das Unheimliche, G.W. XII, S. 254; Stud. IV, S. 263 f.).

(1) Vgl. S. 27

(2) Hier mit der Bedeutung: "der Phantasie entsprungen".

(3) Freud: Das Unheimliche, G.W. XII, S. 258; Stud. IV, S. 267.

Wer nun die Kategorien vermischt und die Verdrängung solcher Ängste mit der biologischen Nichtexistenz von Vampiren rechtfertigt, macht es erst möglich, dass 'das Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt', d.h. er weist die Möglichkeit, dass er als aufgeklärter Mensch von solchem Aberglauben geängstigt werden könnte, so weit von sich, dass er an seinem (naturwissenschaftlichen) Weltbild irre wird in jenem Moment, wo ihn derartige Angstphantasien mit Macht überfallen. Aus diesem Grund gibt es in jedem Vampir-Roman eine Person, die die Verknüpfung zwischen Symbol und naturwissenschaftlicher "Wirklichkeit" vornimmt, ohne es zu merken, denn nur diese Verknüpfung bewirkt es, dass durch eine scheinbare Lücke im Katalog der Arten die ganze Welt in einen Strudel des Untergangs gerissen wird.

Man könnte auch sagen, dass sich im Moment der phantastischen Entbergung ein natürlicher Zustand wiederherzustellen sucht. Wie wir gesehen haben, geht in einem solchen Moment zwar Welt verloren, gleichzeitig aber entsteht sie wieder in neuer Gestalt. Sie erweitert sich nämlich katastrophenartig um den Phantasieraum, der ihr vom Bewusstsein aberkannt wurde. Roger Caillois schreibt (1):

Im Phantastischen offenbart sich das Uebernaturliche wie ein Riss in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hatte. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.

Dass diese Katastrophe Held und Leser zum Heil gereicht in Form einer echten Bewusstseinsweiterung, ist seltener, als man vielleicht aufgrund der bisher angeführten Beispiele annehmen mag. In solchen Fällen wäre es nämlich unmöglich, das lustbetonte Verharren im Gefühl des Unheimlichen hinüberzuretten in die neue Welt. Beispiele, wo das Jenseits als Phantasieraum erkannt und hineingenommen wird in das Ganze der Welt haben wir auf S. 40 und 41 besprochen. Dort hatte der Held jeweils die Fremdartigkeit der schrecklichen "Anderen" durchschaut als Spiegel seiner eigenen Erscheinung in ihren Augen.

(1) Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 46

Die meisten Werke der phantastischen Literatur wollen den Leser aber nicht in dieser Weise enttäuschen, sondern ihn vielmehr bestätigen in seinen unbewussten Ängsten und Hoffnungen, so dass er ausrufen kann: "Es ist also doch wahr!" Nachdem sie um ihn herum die Kulissenmauern der geschlossenen, teilhaften Welt aufgebaut hatten - als verdeckenden Schirm und gleichzeitig als Projektionsfläche, die seine Phantasietätigkeit aufs höchste anregt - lassen sie die Mauern zersplittern, um ihm dann dahinter eine Welt zu enthüllen, in der alles oder doch vieles genau so ist, wie er gehofft und gefürchtet hatte. (1)

Oft kommt es dabei zu Kompromissbildungen, die es einem erschweren, festzustellen, ob im Moment des Phantastischen vorwiegend Wünsche oder vorwiegend Ängste bestätigt werden, ob ein Fortschritt im Sinne einer Bewusstseinsweiterung oder ein Rückschritt im Sinne einer Regression stattgefunden hat. Das führt dazu, dass ein Autor behaupten kann, die phantastische Literatur sei im wesentlichen reaktionär, während ein anderer zum Schluss kommt, sie sei im Gegenteil revolutionär. Davon mehr im nächsten Kapitel.

3.3 Das Phantastische als Moment der Entbergung

Man ist immer wieder versucht, die Aufmerksamkeit voll auf das zu richten, was in Momenten des Phantastischen in die erstarrte Welt einbricht. Besonders die enorme Gleichförmigkeit, mit der in der trivialeren phantastischen Literatur Werwölfe, Vampire und Tote den Leser und die Helden heimsuchen, verleitet dazu, die Ursache für das Phantastische in diesen Figuren selbst zu suchen und den Prozess zu übersehen, den sie in Gang setzen. Auch dann, wenn man mit Freud das Unheimliche als Wiederkehrendes Verdrängtes anerkennt, muss man zugeben, dass einem immer das unheimlich ist, was für einen selbst ein Verdrängtes darstellt und also auch ein besonders ausgezeichneter Inhalt ist.

(1) Dasselbe Problem wird sich stellen, wenn der Held einer Erzählung das Gefühl hat, Vorgänge in seiner Welt oder sein eigenes Verhalten würden von Manipulatoren aus dem Verborgenen gesteuert. Meist trägt ihn sein Gefühl nicht! Vgl. S. 85 ff.

Erst wenn wir bei der Betrachtung von Einzelfällen phantastischen Erlebens Abstand nehmen und ihr Gesamt aus Distanz überblicken, werden wir durch die Vielzahl und Widersprüchlichkeit dessen, was da enthüllt wird, dazu geführt, den Vorgang der Entbergung als eigentliche Ursache des Phantastischen wahrzunehmen. An zwei Beispielen, an den Interpretationen des Phantastischen von Lars Gustafsson und Rein A. Zondergeld, wollen wir diese Relativität des Entborgenen erläutern.

Gustafsson heisst das Phantastische reaktionär (1):

Wenn ... das Phantastische in der Kunst (2) als Paradigma einer reaktionären Haltung gelten muss, so liegt das ... daran, dass die phantastische Kunst die Welt nicht als das natürliche Milieu des Menschen betrachtet, sondern sie, wie in Piranesis Bildern, als einen Ort hinstellt, an dem der Mensch nicht zuhause ist, an den er sozusagen aus Versehen geraten ist, und dessen Verhältnisse und Triebkräfte er deshalb weder verstehen noch überblicken kann. Deshalb muss diese Kunst von einem tiefen Pessimismus erfüllt sein. Gleichzeitig verschafft sie dem Betrachter jene paradoxe Erleichterung, die sich immer dann einstellt, wenn man ein Problem ein für alle mal als unlösbar aufgibt - ein Gefühl, das beinahe der Genugtuung über eine Lösung gleichkommen kann.

Die phantastische Kunst ist ein gefährliches ... Milieu. Sie liegt in der kältesten Klimazone des Bewusstseins. Sie hat die ziehende Kraft eines Strudels.

Gustafssons einfühlsame Beschreibung des Phantastischen bezieht sich auf dessen erste Phase, wo die Welt noch ganz Innen ist. (3) Trotzdem erraten wir, was ihre Mauern verbergen, welche Art von Aussen dieses Innen impliziert: Es ist eine Welt von übermenschlichen Wesen, die vielleicht die "Carceri" - in diesem Falle die Welt - gebaut haben, jene "unbarmherzig geordneten Räume", von denen Gustafsson auch sagt, sie erschienen "wie von Wesen errichtet, die grösser sind als wir, die anderen Gesetzen gehorchen, deren Ziele und Zwecke für uns unbegreiflich bleiben". (4) Das Phantastische ist für Gustafsson deshalb reaktionär, weil es den Menschen als entmündigtes, manipuliertes Wesen zeigt, wie wir es am Beispiel der Einge-

(1) Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 115

(2) Gustafsson bezieht sich dabei vor allem auf die "Carceri" von Piranesi.

(3) Vgl. Abschnitt 2.3 dieser Arbeit; dazu auch Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 106: "In Piranesis Stichen wird dieses Prinzip zu einer grundlegenden Eigenschaft des topologischen Raums. Das Interieur ist überall der beherrschende Faktor."

(4) Gustafsson: a.a.O., S. 106

schlossenen in der Science Fiction kennengelernt haben, die ebenfalls hinter den sie umgebenden Mauern mächtige Manipulatoren vermuteten. (1) Was sich hier ständig zu entbergen droht, sind Anzeichen für die Ohnmacht und Unselbständigkeit des Menschen.

Einen gegenteiligen Standpunkt nimmt Rein A. Zondergeld ein, wenn er schreibt:

Wenn Gustafsson behauptet, die Phantastik sei immer reaktionär und bewege sich in einem dem Menschen feindlichen, eisig-kalten Klima, so hat er die von den Zwängen des Ueber-Ichs hervorgerufene dunkle Hülle des Phantastischen für dessen Kern gehalten.

Kalt ist diese Welt, aber es ist die Kälte, die uns ins Gesicht weht, wenn wir Platos Grotte verlassen und den Schatten den Rücken wenden. (2)

Was sichtbar wird, nachdem die Politur der glatten Oberfläche unserer Wirklichkeitsvorstellungen weggekratzt wurde, ist eine tiefere Realität, die Züge der Utopie trägt. Ein Widerspruch entsteht mit dem herrschenden Realitätsprinzip, und dieser ruft die Angst hervor, dieses konservativste aller Gefühle. Mütterlich, gewiss, denn es will uns die Freiheit verwehren. (3)

Was sich also für Zondergeld im Phantastischen entbirgt, ist die utopische Alternative einer Welt von freien Menschen. Auch diese Interpretation lässt sich bestens anwenden auf unsere Beispiele aus der Science Fiction, besonders auf die Figur des Helden. (4)

Beide Autoren halten daran fest, den Phantasieraum, der im Phantastischen verdrängt ist, und der immer gleichzeitig Wunsch- und Angstraum ist, mit ganz spezifischen Wünschen oder Aengsten zu identifizieren, eben einerseits mit der Angst vor und dem Wunsch nach Gelenktsein, und andererseits mit Aengsten und Wünschen, die sich auf die Freiheit richten.

Wir, die wir nicht Partei für die eine oder die andere Position ergreifen müssen und beide als die Kehrseite derselben Medaille erkennen können, ahnen, dass thematisch zumindest den Polaritäten "Macht und Ohnmacht" bzw. "Bedeutung und Bedeutungslosigkeit des Menschen" im Phantastischen eine zentrale Rolle zukommt. Aber auch diese Thematik wird sich im folgenden zurückführen lassen auf die Angst um das Fortbestehen der Welt, denn Welt

(1) Diesem Motiv werden wir besonders in Abschnitt 5 nachgehen.

(2) Zondergeld: Wege nach Saïs, S. 91

(3) Zondergeld: a.a.O., S. 85

(4) Vgl. auch Abschnitt 4.2 dieser Arbeit, "Das Phantastische und die Utopie"

ist der Rahmen und Horizont, in dem der Mensch sich zeigt und an dem er seine Bedeutung misst, und der deshalb auch mitbetroffen ist, sobald die Bedeutung des Menschen in Frage steht.

Unsere Behauptung, dass mit zunehmender Distanz von Einzelfällen phantastischen Erlebens das Moment der Entbergung immer wichtiger wird, scheint also zu stimmen. Etwas überspitzt könnte man sagen, das Phantastische sei im Idealfall aufgebaut wie ein Striptease für einen Fetischisten. (1) Letzterer ist u. bewusst ständig auf der Suche nach dem weiblichen Phallus. Ebenso unbewusst ist seine Furcht vor dem Anblick des wirklichen weiblichen Genitales, so wie es eben ist, penislos, da dieser Anblick für ihn nur bedeuten kann, dass auch er seinen Penis verlieren könnte. Deshalb ist der Moment der endgültigen Enthüllung für ihn ein äusserst kritischer, der immer wieder hinausgeschoben werden muss. Der ideale Striptease für den Fetischisten umfasst demnach ein endloses, ununterbrochenes Fallen von Hüllen, das die Spannung auf den Augenblick der endgültigen Wunscherfüllung ständig erhöht, ohne dass letzterer je erreicht wurde. Bei einer Konfrontation mit der Wirklichkeit wäre es mit der Lust des Zuschauers augenblicklich vorbei, denn er will ja gar nicht sehen, was es zu sehen gibt, da er dann eine kostbare Illusion preisgeben müsste. Ein durchaus vergleichbares Hinausschieben hat Tzvetan Todorov in der phantastischen Literatur festgestellt. (2) Am Beispiel des Romans "Das Manuskript von Saragossa" von Potocki zeigt er, wie Held und Leser sich genötigt fühlen, die im Roman geschilderten Ereignisse entweder unserer natürlichen Welt mit ihren Gesetzen oder dann einer übernatürlichen Welt von Geistern, Teufeln und Feen

-
- (1) In seinem Aufsatz "Le fétichisme dans le film d'horreur" hat der Psychoanalytiker Roger Dadoun gezeigt, dass zwischen Fetischismus und Phantastischem ganz spezifische strukturelle Beziehungen bestehen.
- (2) Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 40: "Wie wir gesehen haben, währt das Fantastische nur so lange wie die Unschlüssigkeit: die gemeinsame Unschlüssigkeit des Lesers und der handelnden Personen, die darüber zu befinden haben, ob das, was sie wahrnehmen, der "Realität" entspricht, wie sie sich in der herrschenden Auffassung darstellt... Das Fantastische ist daher stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen." S. 42: "Es gibt Texte, die die Ambiguität bis zum Schluss aufrechterhalten, was soviel bedeutet wie: über den Schluss hinaus. Die Ambiguität dauert fort, wenn man das Buch schon zugeklappt hat... wie Louis Vax es ausdrückt, 'die Kunst des Fantastischen (weiss) sich im Idealfall in der Unentschiedenheit zu halten'."

zuzuordnen. Gleichzeitig werden sie durch die Zweideutigkeit immer neuer Ereignisse gerade an einer derartigen Zuordnung gehindert. So weckt der Autor immer wieder im Leser die Angst vor dem Zersplittern der Welt, die ihrerseits nie zur Ruhe kommt und neue Sprünge aufweist, sobald man sie einmal für etwas gefestigter hielt.

4. DAS PHANTASTISCHE ALS VERLUST DES ANTHROPOZENTRISCHEN WELTBILDES

Eine weitere Interpretation des Phantastischen liegt nahe und ist dennoch in ihrer Einseitigkeit zu hinterfragen: die Identifizierung des Phantastischen mit dem Wechsel von einem bestimmten Weltbild zu einem andern, also mit dem Untergang des ptolemäischen, oder des naturwissenschaftlichen, oder noch eines anderen Weltbildes.

Wie schon im Falle der Kontroverse "reaktionär-revolutionär" im vorhergehenden Abschnitt kristallisiert sich auch hier wieder eine Polarität heraus, die die Grundlage darstellt für jeden Sonderfall in der Geschichte oder in der phantastischen Literatur, wo das Zerfließen eines Weltbildes in allen Betroffenen jenes Gefühl des Schwindels auslöst, jene 'hésitation' (Todorov), die wir das Phantastische oder das Unheimliche nennen.

Schon die Beispiele aus der Science Fiction, die wir bis jetzt kennengelernt haben, lassen deutlich erkennen, was Helmut Plessner den "unaufhebaren Doppelaspekt der menschlichen Existenz" nennt. Ihre augenfällige Ähnlichkeit mit der kopernikanischen Wende ist Gegenstand des nächsten Abschnitts, eine Diskussion der weiterreichenden Veränderungen im Denken jener Epoche, als deren Kind die Science Fiction anzusehen ist, Gegenstand des übernächsten.

4.1 Die kopernikanische Wende

Die Relativierung, die der Held in den vorgestellten Beispielen aus der Science Fiction jeweils durchmacht (1), entspricht in vielen Teilen einem historischen Vorgang: dem Wechsel vom christlichen und ptolemäischen zum kopernikanischen und naturwissenschaftlichen Weltbild.

Die Ähnlichkeit beider Abläufe lässt sich am anschaulichsten darstellen anhand von Auszügen aus Arthur Koestlers Buch über die frühen Astronomen, "Die Nachtwandler". Koestlers geraffte und dramatische Schilderung einer historischen Entwicklung, die an sich Jahrhunderte beanspruchte (2), kommt

(1) Vgl. Abschnitt 2.4, S. 25 ff.

(2) und die nach Martin Schwoncke heute noch nicht abgeschlossen ist; vgl. Schwoncke: Vom Staatsroman zur Science Fiction, S. 139: "Die Endlosig-

einzelnen Szenen aus den oben zitierten Romanen und Erzählungen sehr nahe. Es genügt deshalb, seine Formulierungen ohne weiteren Kommentar für einen Vergleich vorzustellen.

Das aristotelische Universum war zentralisiert. Es hatte ein Zentrum der Schwere, einen festen Kern, auf den jede Bewegung bezogen wurde. Alles, was Gewicht besass, fiel gegen diesen Mittelpunkt, alles, was leicht war, wie Feuer und Luft, strebte von ihm fort; während die Sterne, die weder schwer noch leicht, sondern von ganz anderer Art waren, sich in Kreisen um ihn bewegten. Die Einzelheiten dieses Schemas mochten richtig oder falsch sein, auf alle Fälle war es ein einfaches und verständliches, beruhigend wohlgeordnetes Schema. Das kopernikanische Universum dagegen ist nicht allein gegen das Unbegrenzte hin ausgespannt, sondern gleichzeitig auch dezentralisiert, verwirrend, anarchisch. Es besitzt kein natürliches Zentrum für die Orientierung, auf das alles bezogen werden kann. Die Richtungen "oben und unten" sind nicht länger absolut, genauso wenig wie die Schwere und Leichtigkeit. Das "Gewicht" eines Steines hatte früher seine Tendenz bedeutet, dem Mittelpunkt der Erde zuzufallen: Das war der Sinn von "Schwere". Nun aber werden die Sonne und der Mond selbst Schwerzentren. Es gibt keine ausgezeichneten Richtungen im Raum mehr. Das Universum hat seinen Kern verloren. Von jetzt an hat es nicht nur ein Herz, sondern Tausende. (1)

Solange die Rotation dem Himmel zugeschrieben wurde, nahm der Verstand automatisch an, dieser sei eine feste, begrenzte Kugelschale - denn wie hätte er sich sonst als Ganzes in vierundzwanzig Stunden herumdrehen sollen? Doch sobald man die augenscheinliche tägliche Umdrehung mit der Rotation der Erde erklärte, konnten die Sterne in jede beliebige Entfernung zurückweichen; und sie sich an einer festen Kugelschale angeheftet zu denken, war mit einem Male eine willkürliche, nicht überzeugende Vorstellung. Der Himmel hatte länger keine Schranke, die Unendlichkeit tat sich drohend auf, und Pascals "Libertin" rief, ergriffen von kosmischer Platzangst, ein Jahrhundert später aus: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie!" (2)

keit des Alls war eine Konsequenz, die schon aus dem kopernikanischen System zu ziehen war. Die Umwälzung eines Weltbildes besteht aber nicht nur in einer verstandesmäßigen Operation, auch wenn sie von einem breiteren Kreis vollzogen wird, als es bei den neuen astronomischen Erkenntnissen zunächst der Fall war. Es ist vielmehr eine Anpassung von Vorstellungen, und Gefühlen an die erweiterte Welt vonnöten. Erst wenn sie vollzogen ist, ist ein Weltbild existentiell geworden und verarbeitet. Die Geschichte der Utopien weist aus, dass sich eine solche Umwälzung erst in den letzten Dezennien zu vollziehen beginnt."

(1) Koestler: Die Nachtwandler, S. 218

(2) Koestler: a.a.O., S. 217

Die Vorstellung der Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit, die das kopernikanische System in sich schloss, musste den Raum aufschlucken, der auf den Karten der mittelalterlichen Astronomen Gott vorbehalten war. Diese hatten es als gegeben hingenommen, dass die Bereiche der Astrologie und der Theologie aneinanderstießen und lediglich durch die Dicke der neunten Kristallsphäre getrennt seien. Doch von nun an ersetzte ein Raum-Zeit-Kontinuum das Raum-Geist-Kontinuum. Das bedeutete nebst vielem anderen das Ende der Vertrautheit zwischen Mensch und Gott. Der homo sapiens hatte in einem Universum gewohnt, das die Gotttheit wie ein Mutterschoss umschloss; aus diesem Schoss wurde er nun hinausgetrieben. Deswegen schrie Pascal vor Grauen auf. (1)

Dieses traumatische Ereignis wird im hier vorgestellten Typ von Science Fiction offensichtlich wieder und wieder inszeniert, in immer neuen Abwandlungen.

Dass Reste des geschlossenen Weltbildes weiterhin in uns lebendig sind, ist auch daran ersichtlich, dass sich die Wirksamkeit unserer astronomischen Schulung häufig nur auf unsere Interpretation des Nachthimmels erstreckt. Viele von uns ertappen sich dabei, dass sie den blauen Taghimmel mit der Sonne immer noch als undurchsichtiges Himmelszelt erleben, wenn sie sich nicht besonders anstrengen, dieser kindlichen Erlebensweise entgegenzuwirken. Vielleicht trägt es zur Faszination des Abends bei, dass zu dieser Tageszeit täglich ein Umschlagen des alten Weltbildes ins neue stattfindet, wenn der Taghimmel langsam durchsichtig wird und den Blick auf das All freigibt.

Der umgekehrte Verlauf dieses Vorgangs bei jeder Morgendämmerung ist mit eine Voraussetzung für den anderen Typ des Phantastischen, der in den Abschnitten 4.3 und 5. zur Sprache kommen wird.

4.2 Das Phantastische und die Utopie

In engem Zusammenhang mit der kopernikanischen Wende steht eine umfassendere Umwälzung des menschlichen Denkens. Den Zusammenhängen zwischen der Entstehung des neuen Weltbildes und der Entwicklung einer neuen, nämlich der utopischen Literatur, hat der Göttinger Soziologe Martin Schwoncke eine

(1) Koestler, a.a.O., S. 219

eigne Studie gewidmet: "Vom Staatsroman zur Science Fiction". Das christliche Weltbild, sagt er dort, ging aus von einer festgelegten, von einer transzendentalen Instanz garantierten Ordnung der Dinge und Geschehnisse; es liess dem Spiel mit anderen Möglichkeiten (anderen Welten, anderen Seinsformen als "Mensch" und "Tier", anderen geschichtlichen Abläufen als den allgemein anerkannten), wie es so typisch ist für die Science Fiction, keinen Raum. Und überdies respektierte es eine "vorbestimmte Grenze menschlicher Betätigung" (1), also eine akzeptierte und gezielte Einschränkung des menschlichen Phantasieraums.

Auch in räumlicher Hinsicht gab es im Mittelalter deutliche Grenzen. Die Welt des Menschen war erstens klar umrissen auf der Erdoberfläche (2), und zweitens klar geschieden von der Himmlischen Welt. (3)

Am Anfang der Neuzeit und der utopischen Literatur steht deshalb die Entdeckungsfahrt des Kolumbus, eine "reale Ueberschreitung des bekannten Erfahrungsraumes". Sie hatte "die Welt tatsächlich - nicht nur im Gedankenexperiment - erweitert und eindringlich gezeigt, dass es ausserhalb des Bereichs, den mittelalterliches Denken als "die Welt" erfasste, noch andere Welten, andere Möglichkeiten gab". (4)

Aber auch in der Zeit galt es, Grenzen zu überschreiten, oder besser, Grenzen aufzulösen. Chiliasmus und Eschatologie, die dem menschlichen Leben das Gepräge eines einzigen grossen Wartens verleihen, sind nach Schwoncke absolute Gegenbegriffe zur Utopie. (5) Die eine Grenze, die die ganze Zeit in zwei Teile teilt, eine Zeit des Menschen und eine Zeit Gottes, löst sich auch wirklich auf, um einem neuen Zeiterleben Platz zu machen, das Martin

(1) Schwoncke: Vom Staatsroman zur Science Fiction, S. 4

(2) Schwoncke: a.a.O., S. 26: "Auf mittelalterlichen Karten beginnt jenseits der bekannten Länder der mythische Raum. Dort ist der Berg Ararat verzeichnet, an dem die Arche Noahs strandete, dort haben das irdische Paradies seinen Platz und die "populi inclusi", die von dem grossen Alexander in einer Felsschlucht eingeschlossen worden sind und bei der Endschlacht zum Heer des Antichristen stossen werden."

(3) Schwoncke: a.a.O., S. 23: "Der Himmel erschien dem Menschen als leiblich-irdischem Wesen unzugänglich. Er war ständig gegenwärtig und doch unerreichbar, er war sichtbar und vertraut und doch fern und fremd, ausserhalb menschlich-irdischer Ordnungen, das "Jenseits" für den Erdbewohner. Er war der Raum des Ewigen, Göttlichen, Vollkommenen."

(4) Schwoncke: Vom Staatsroman zur Science Fiction, S. 7

(5) Schwoncke: a.a.O., S. 101 und S. 103

Schwoncke das "Veränderungsdenken" nennt. Die Zukunft ist nun keine verheissene mehr, die nach dem Plan des Schöpfers unausweichlich auf den Menschen zukommt, sondern eine Zukunft, die nach des Menschen eigenem Plan und Willen gestaltet werden soll. (1) Das Veränderungsdenken in seiner radikalsten Form erweist sich schliesslich "als die ewige Unruhe, die keine Endgültigkeit, welcher Art sie immer sein mag, bestehen lassen will und kann". (2)

Dieses Denken erfordert es, auf das Definitivum zu verzichten, das nach Helmu. Plessner die Religion schafft. (3)

Wieder müssen wir unterscheiden zwischen Veränderungen, die phantastisch sind, und echten Erweiterungen des Bewusstseins auf der andern Seite. Das Veränderungsdenken, das eine Grenze nach der andern als relativ erkennt, entschärft dadurch sozusagen das Phantastische. Es lehrt, das Fluktuieren der Weltgrenzen in Raum und Zeit als unabänderlich, als Eigenart des Auf-der-Welt-Seins hinzunehmen und auf Definitives zu verzichten.

Das Ereignis einer Grenzüberschreitung allein genügt also nicht, um phantastisches Erleben auszulösen. Als Phänomen ist die Grenzüberschreitung sowohl eine Eigenart der Utopie wie des Phantastischen. Von der Utopie sagt Martin Schwoncke, ihre Denk- und Aktionsrichtung gehe "nach aussen", sie sei "der Ausdruck einer expansiven Tendenz zur innerweltlichen Grenzüberschreitung". (4)

Der gesuchte Unterschied lässt sich beim Wort "innerweltlich" lokalisieren. Innerweltlich ist die Grenzüberschreitung des utopisch Denkenden deshalb, weil er von seinem Schritt nicht aus der Welt hinausgetragen wird. Da er die Grenzen der Welt sozusagen als nur punktierte, provisorische und sich jeder seiner Bewegungen anpassende Linien versteht, hinter denen sich Welt als Kontinuum fortsetzt, sobald er dieses "Dahinter" in sein Denken mit

(1) Schwoncke: a.a.O., S. 108

(2) Schwoncke: a.a.O., S. 102

(3) Plessner, nach Schwoncke: a.a.O., S. 102: "... eins bleibt für alle Religiosität charakteristisch: sie schafft ein Definitivum. Das, was dem Menschen Natur und Geist nicht geben können, das Letzte: so ist es -, will sie ihm geben. Letzte Bindung und Einordnung, den Ort seines Lebens und Todes, Geborgenheit, Versöhnung mit dem Schicksal, Deutung der Wirklichkeit, Heimat schenkt nur Religion."

(4) Schwoncke: Vom Staatsroman zur Science Fiction, S. 103

einbezieht, kann er nie wirklich aus der Welt hinausgeraten. Das heisst aber, dass er Welt nie verlieren kann - und Verlust der Welt als Drohung oder als Aktualität ist das Wesen des Phantastischen.

Helden wie Chimal und Porgie denken insofern utopisch, als sie aufgrund ihrer Erfahrungen und ihres Charakters vermuten, dass es "dahinter irgendwie weitergeht". Aber da das Dahinter durch Mauern und Wandungen ihren Sinnen entzogen ist, können sie nie ganz sicher sein, ob und wie es dort weitergeht. Für die Berechtigung dieses Zweifels sprechen die Romane selbst: ein Teil der Helden muss die Erfahrung machen, dass dort nichts als eine sternenerfüllte Leere gähnt, wo sie festen Grund anzutreffen glaubten. (1) Aber auch dort, wo sich das Neuentdeckte vom eben Verlassenen nicht wesentlich unterscheidet (2), kommt die Relativierung des Bestehenden etwa der Erschütterung gleich, die uns durchfährt, wenn wir geistesabwesend Stufe um Stufe einer Treppe erklimmen, und unser Fuss gerade dort auf den Widerstand einer weiteren Stufe stösst, wo wir keinen mehr erwarteten. Die Diskrepanz zwischen diesem an sich banalen Ereignis und der schwindelartigen Verwirrung, die es wenigstens für Augenblicke in uns auszulösen vermag, zeigt uns, wie sehr wir uns doch darauf verlassen, dass Welt bis in alle Einzelheiten genau so ist, wie wir sie uns vorstellen - und wie rasch sie verlorenzugehen droht, sobald etwas in ihr fehlt oder zuviel ist im Vergleich mit dem Bild, das wir uns von ihr gemacht haben.

4.3 Die zweideutige Stellung des Menschen in der Welt als anthropologische Grundlage des Phantastischen

In der kopernikanischen Wende sind für den Menschen zwei grundverschiedene Möglichkeiten, die Welt und seine Stellung in ihr zu erleben, miteinander in Konflikt getreten. Helmut Plessner beschreibt sie mit folgenden Worten:

Beide Weltsichten, die auf den Menschen als Mittelpunkt bezogene und die eines richtungsrelativen, mittelpunktlosen Universum, haben ihre tiefste Wurzel in der besonderen Stellung des Menschen, in seiner "exzentrischen Positionalität", in dem "unaufhebbaren Doppelaspekt

(1) Vgl. S. 37

(2) Vgl. S. 40

seiner Existenz als Körper und Leib, als Ding unter Dingen an beliebigen Stellen des einen Raum-Zeit-Kontinuums und als um eine absolute Mitte konzentrisch geschlossenes System in einem Raum und einer Zeit mit absoluten Orientierungen. Deshalb sind beide Weltansichten notwendig, der Mensch als Leib in der Mitte einer Sphäre, die entsprechend seiner empirischen Gestalt ein absolutes Oben, Unten, Vorne, Hinten, Rechts, Links, Früher und Später kennt, eine Ansicht, die als Basis der organologischen Weltanschauung dient, und der Mensch als Körperding an einer beliebigen Stelle eines richtungsrelativen Kontinuums möglicher Vorgänge, eine Ansicht, die zur mathematisch-physikalischen Auffassung führt. (1)

Auf dem Offenstehen dieser beiden Weltsichten gründet das Phantastische. Es manifestiert sich immer dann, wenn der Mensch die Ambivalenz des unaufheb-
baren Doppelaspekts seiner Existenz als Körper und Leib nicht erträgt. Nimmt er nämlich diesen Doppelaspekt mit seiner ganzen Widersprüchlichkeit an als wesentliche Eigenart, die ihn von den anderen Tieren unterscheidet und auszeichnet, so kann das Phantastische nirgends Fuss fassen. Seine Macht erstreckt sich nur auf jene, die der Ambivalenz ihres Daseins auszuweichen suchen, indem sie eine der beiden Weltsichten verdrängen, um an der andern als der einzig gültigen festzuhalten.

Auch von der Leiblichkeit her, aus der Ambivalenz des Leib-seins und Leib-Habens, entsteht dem Phantastischen eine neue Spielart, die im letzten Teil dieser Arbeit, am Beispiel der Automaten, aufgegriffen werden soll.

(1) Plessner, nach Schwoncke: Vom Staatsroman zur Science Fiction, S. 142

5. MANIPULATOREN: DAS PHANTASTISCHE ALS WIEDERHERSTELLUNG DES ANTHROPOZENTRISCHEN WELTBILDES

5.1 Der Eingriff von Aussen

Eine geschlossene Welt, deren Wandungen von ihren Bewohnern als absolute Grenzen hingenommen werden, hinter denen es nicht weitergeht, ein Held, der sich trotz dieser etablierten Meinung vom "Aussen", "Dahinter", "Jenseits" faszinieren lässt und der in seiner Faszination von seltsamen Ereignissen bestätigt wird, ein Ende, wo die Mauern der Welt durchlässig werden, ihre Funktion verlieren und den Blick auf die unendliche Weite, die "wirkliche" Welt freigeben - dies waren die Motive, an deren Beispiel wir bisher das Phänomen des Phantastischen untersuchten. Wir beschrieben dieses Phänomen als ein Gefühl des Schwindels, des Orientierungs- und schliesslich des Weltverlusts (wobei man Welt als das Gesamt aller Orientierungen betrachten kann). Das verlorene Weltbild glich in vielem dem ptolemäischen mit seinen kristallinen Sphären, das gewonnene dem richtungsrelativen des Kopernikus, das unendlich viele Mittelpunkte hat und nicht um den Menschen herum aufgebaut ist.

Im folgenden Kapitel werden Werke vorgestellt, wo das Schwindelgefühl des Phantastischen auf andere Weise zustandekommt: durch den umgekehrten Vorgang. Die offene, richtungsrelative Welt des naturwissenschaftlichen Weltbildes steht nun an seinem Anfang, hier setzt die weltverändernde und -zerstörende Wirkung des Phantastischen ein (1), um konsequenterweise mit einer geschlossenen Welt von absoluten Richtungen zu enden, die völlig auf den Menschen als ihren Mittelpunkt bezogen ist - ohne dass diese Welt der natürliche Ort menschlichen Daseins genannt werden könnte, da sie sich als "undurchschaubar und unserem Zugriff entzogen" erweist. (2)

(1) Die Offenheit dieses Weltbildes ist insofern eine scheinbare, als in ihm eine Möglichkeit von vorneherein ausgeschlossen bleibt aus Vorstellung und Erleben: die anthropozentrische, ptolemäische Sichtweise natürlich. Gerade sie sucht denn auch diejenigen heim, die sich als aufgeklärte Menschen in Sicherheit wiegten. Wer genau hinsieht, erkennt schon bei den ersten Beschreibungen dieser Welten, dass sie eine Spur allzu aufgeklärt, rational, wissenschaftlich, bürgerlich und idyllisch sind, um Bestand haben zu können. Auch dieses enge und einseitige Weltbild ruft gewissermassen nach Erlösung.

(2) Lars Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 114

In der zuerst beschriebenen Form des Phantastischen wird demnach ein historischer Vorgang - die kopernikanische Wende - nachvollzogen, in dieser neuen Form wird er rückgängig gemacht.

Aber gerade diese Bewegung des Phantastischen vom offenen, modernen zum alten geschlossenen Weltbild ist es, die beim weitaus grössten Teil des Genres den Verlust von Welt provoziert, in allen möglichen Spielformen, als Science Fiction oder in der Form der traditionellen Gruselgeschichte.

Eine solche Erzählung ist die Science-Fiction-Story "The Nine Billion Names of God" von Arthur C. Clarke. Zwei Computerfachleute haben dem Abt eines tibetischen Klosters geholfen, mit ihrem Gerät alle Namen Gottes, d.h. alle möglichen Kombinationen des tibetischen Alphabets zu kompilieren. Nach dem Grundsatz "Der Kunde hat immer recht" spielt es für sie keine Rolle, dass der alte Mann glaubt, mit dieser Liste erfülle sich der Sinn der Welt, erübrige sich ihr Fortbestehen. Etwas hastig verlassen sie das Kloster, damit die Mönche sie nicht verantwortlich machen für das Nichteintreten der Prophezeiung beim Ausdrucken des letzten Namens. Der Schluss der Erzählung lautet (1):

Fortunately, the road was very good, as roads went in that region, and they were both carrying torches. There was not the slightest danger, only a certain discomfort from the bitter cold. The sky overhead was perfectly clear and ablaze with the familiar, friendly stars...

'Wonder if the computer's finished its run. It was due about now.'

Chuck didn't reply, so George swung round in his saddle. He could just see Chuck's face, a white oval turned toward the sky.

'Look,' whispered Chuck, and George lifted his eyes to heaven. (There is always a last time for everything.)

Overhead, without any fuss, the stars were going out.

Die Unheimlichkeit dieser Erzählung liegt nicht einfach darin, dass sie das Ende von Welt und Menschheit schildert. In ihr wird die zeitgemässe Vorstellung vom Himmel als einer unendlichen Weite plötzlich ersetzt durch die alte vom Himmel als einer Schale, hinter der Gott die Geschicke der Menschen lenkt. Dass die Sterne gleichzeitig, als Ganzes auslöschen, bevor das Ende auch die beiden Zeugen erreicht, zeigt überdies, dass sie als an einer

(1) Clarke: The Nine Billion Names of God, S. 14 f.

ptolemäischen Sphäre fixiert gedacht sind. Das Ende der Welt beginnt hier mit der Zerstörung von Gottes Werk des vierten Tages, mit den "Lichtern an der Feste des Himmels". (1) Der Eindruck einer geschlossenen Welt entsteht hier aber noch deutlicher dadurch, dass eine übermenschliche Macht - Gott - in und aus jenem Raum heraus das Ende der Welt einleitet, der bisher dem Zugriff des Menschen zwar entzogen war, den er aber doch im Laufe der Zeit zu erreichen hoffte. Damit ist es nun nichts - wäre es auch dann nichts, wenn die Sterne nach einer Sekunde Finsternis wieder aufleuchten würden. Mit diesem kosmischen Lichterspiel hat Gott seine Existenz unter Beweis gestellt; unmittelbar vor dem Ende der Welt werden noch einmal die 'Grenzen menschlicher Betätigung' (Schwoncke) gezogen, die Menschen- und Gotteswelt voneinander scheiden. Nun gibt es wieder ein Jenseits, das allein durch sein Vorhandensein unsere Welt zum Zustand eines uneigentlichen Diesseits verurteilt. Nur deshalb, weil die Welt zum uneigentlichen Diesseits geworden ist, akzeptiert der Leser widerspruchslos ihr Auslöschen im Zeitraum eines Augenblicks, denn Gott kann nicht nur dem Raum, sondern auch der Zeit des Menschen ein absolutes Ende setzen. Wir sind hier Zeuge eines Wunders. Aber während Wunder in einer Zeit lebendigen Christentums den Glauben an Gott stärken, lösen sie in einer Zeit religiöser Zweifel und Krisen das Gefühl des Unheimlichen aus. (2)

In dieser Erzählung kann das Bild von der mauer- oder schalenumschlossenen Welt noch buchstäblich genommen werden. In den meisten anderen phantastischen Erzählungen geht es jedoch um Grenzen der Handlungsfreiheit des Menschen, der Bedeutung des Menschen, der Herrschaft des Menschen über die Welt. Diese sind meist unsichtbar, stellen sich jedoch menschlichem Handeln und Denken ebenso wirksam entgegen wie eine steinerne Mauer oder metallene Wand. Sie trennen nicht Räume der sinnlichen Wahrnehmung, sondern der

(1) Vgl. Genesis I. 14-19. Wie in jenen Erzählungen, wo die Welt ein Raumschiff ist (vgl. S. 12), stellt auch hier der Anblick des Sternenhimmels einen Angelpunkt des Phantastischen dar, um den sich alles dreht. Nur bedeutet dieser Anblick hier etwas anderes: nicht die Öffnung des Himmels in die Unendlichkeit, sondern das Ende dieser Offenheit. Wenn wir in jenem Fall den Abend als Vergleich beigezogen haben (s. S.), so ist hier der Morgen die richtige Analogie, da auch dann der Sternenhimmel mehr oder weniger als Ganzes "still erlöscht" und durch das undurchsichtige Blau verdeckt wird.

(2) Vgl. Reik: Der eigene und der fremde Gott, S. 176 f.

Bedeutung. Jenseits von ihnen beginnt der Bereich übermenschlicher Mächte. Er ist für Menschen unzugänglich, nicht jedoch die Welt der Menschen für die übermenschlichen Manipulatoren. Der Roman "Dune" von Frank Herbert, ein fiktives Monument hybrider Versuche der Natur- und Geschichtsbewältigung durch den Menschen, ist ein Beispiel für den Bedeutungsumschwung, der die Welt erfasst, sobald Anzeichen für "kosmische Manipulation" bestehen. Ein Wüstenplanet wird innerhalb riesiger Zeiträume von seinen beduinartigen Bewohnern in einen Garten verwandelt. Gleichzeitig versucht die einflussreiche Sekte der 'Bene Gesserit' eine Art galaktischen Messias zu züchten, der ihre Macht noch vermehren soll. Dieses Unterfangen misslingt schliesslich, wobei es heisst:

... one is led to the inescapable conclusion that the inefficient Bene Gesserit behaviour in this affair was a product of an even higher plan of which they were completely unaware! (1)

Es wird im Roman nicht ausgeführt, wessen Plan gemeint ist, denn mit diesem Satz endet der letzte Anhang eines Werks von fünfhundert Seiten, zur Hauptsache eine Verherrlichung menschlichen Erfindergeists und Veränderungswillens. Mit diesem Satz aber wird alles vorher Gesagte entwertet, in Frage gestellt und zurückgenommen. Bei all ihrem Planen und Intrigieren handelten die Personen offenbar nur im Interesse und Auftrag einer unbekannten höheren Macht. Alles, was geschah, erscheint jetzt in einem anderen Licht; die Welt ist hintergründig geworden und hat ihre Einheit verloren.

Genauer betrachtet, erweist sich die Struktur von "Dune" als komplexer. Das Umschlagen einer historischen Betrachtungsweise von Ereignissen (Ereignissen in der Geschichte des Helden, des Planeten Dune und des Galaktischen Imperiums) in eine andere Betrachtungsweise, wodurch das Schwindelgefühl des Phantastischen erzeugt wird, findet nicht nur einmal, sondern immer wieder, eigentlich ständig, statt. Es ist auch nicht so, dass sich Ohnmacht und Allmacht des Menschen als Kontraste gegenüberstünden. Das lässt sich am wechselnden Standpunkt des Helden, Paul Muad'dib aufzeigen. Im Verlauf des Romans entwickelt er sich vom gejagten Sohn eines aus der kaiserlichen Gnade gefallenen Herzogs zum Messias einer religiösen Bewegung, die die

(1) Herbert: Dune, S. 485

Galaxis erfasst. Gleichzeitig aber verfällt er mehr und mehr einer Rolle, die für ihn vorgesehen ist im universellen Netz von Ursachen, Wirkungen und Möglichkeiten, einer Rolle, die er als "terrible purpose", "schreckliche Bestimmung", erlebt, und gegen die er sich doch nicht wehren kann. Er muss die Jihad, den heiligen Feldzug, anführen, der vermutlich die alten Werte und Ordnungen zerstören wird. Der Konflikt ist der zwischen der Relativität des Menschen, die ihn aber immer noch sich selber gehören lässt, und dem grossartig-schrecklichen Erfasstsein durch das "terrible purpose", das Allmacht und Ohnmacht zugleich bedeutet. Denn das Wissen und die Kräfte, über die der Held in diesem Zustand gebietet, sind nicht menschlich und entfremden ihn von sich selbst und auch von der Gemeinschaft der andern Menschen. Dafür gibt es im Roman ein eindrückliches Bild: den gleichzeitig grossartigen und fast hoffnungslosen Kampf, den die Bewohner des Wüstenplaneten führen gegen einen Ozean von Sand, um Tropfen und Litermasse von Wasser. In diesem Kampf treten die Fähigkeiten und die bedrohten Körper der einzelnen Menschen scharf hervor. Gleichzeitig verschwinden sie beinahe in einer Natur aus Wind und Sand, die immer wieder alles zuzudecken droht. (1)

In der Gegenüberstellung von Mensch und Natur - schaffender und zerstörender Natur - werden Anspruch und Verlorenheit des Menschen gleichermassen sichtbar. Seine Suche nach etwas Grossartigem ausserhalb seiner selbst, an dem er teilhaben kann, ist vielleicht die Religiosität der Science Fiction.

Das literarische Mittel, das die phantastische Literatur wieder und wieder anwendet, um ihr Ziel zu erreichen, um den Leser Welt verlieren zu lassen, ist das Motiv der Manipulation, vor allem in der Gestalt mächtiger, übermenschlicher Manipulatoren. Unter dieser Bezeichnung fasse ich alle jene Figuren zusammen, in deren Macht es liegt, den Menschen Welt und Wirklichkeit zu schaffen, vorzugaukeln, vorzuenthalten, zu verändern und wieder zu rauben. Wo solche Wesen nicht manifest in Erscheinung treten, lässt die Erzählung den Eindruck entstehen, als greife eine unsichtbare Macht in den Lauf der Dinge, in die Welt der Erzählung ein und veränderte dort willkür-

(1) Siehe dazu: Owen: Idea and Imagery in Herbert's 'Dune'. Zur Rolle der Natur und der Elemente in narzisstischen Allmachts- und Verschmelzungsphantasien s.a. Angeland: Die klinische Bedeutung des primären Narzissmus.

lich Dinge und Umstände, die der Leser bereits als "natürlich" kennengelernt hat. Im Grunde genommen ist jede Lektüre phantastischer Literatur - und von Literatur überhaupt - Anlass zur Manipulation: Wir als Leser werden manipuliert, lassen uns eine fiktive Welt und Wirklichkeit vorgaukeln. Ueber diese Macht des Schriftstellers hat sich der realitätsorientierte Freud offensichtlich geärgert, der sagt, der Dichter habe sich nur

... dem Anscheine nach auf den Boden der gemeinen Realität gestellt...,
... er betrügt uns, indem der uns die gemeine Wirklichkeit verspricht und dann doch über diese hinausgeht. Wir reagieren auf seine Fiktionen so, wie wir auf eigene Erlebnisse reagiert hätten; wenn wir den Betrug merken, ist es zu spät, der Dichter hat seine Absicht bereits erreicht, aber ich muss behaupten, er hat keine reine Wirkung erzielt. Bei uns bleibt ein Gefühl von Unbefriedigung, eine Art von Groll über die versuchte Täuschung... (1)

So betrachtet sind die Manipulatoren nichts anderes als die Vertreter jenes grössten aller Manipulatoren: des Autors. Sie vertreten seine Ziele im literarischen Universum seiner Schöpfung.

5.2 Die Archäologie des Phantastischen

Wenn wir nicht bei jeder Lektüre wie Sigmund Freud "Groll über die versuchte Täuschung" verspüren sollen, darf der Autor uns nur ganz behutsam davon zu überzeugen suchen, dass wir die Welt falsch interpretieren, dass sie im Grunde genommen eine illusionäre Kulisse ist, hinter der die Erzeuger dieses Trugbildes sich und ihre düsteren Absichten verbergen. In den meisten Romanen und Erzählungen dieser Art greift die höhere Macht denn auch nicht so abrupt in das Schicksal der Welt ein wie in "The Nine Billion Names of God"; sie manifestiert sich im Gegenteil nur indirekt und auf Umwegen.

Dieser Abschnitt heisst deshalb "Die Archäologie des Phantastischen", weil es in vielen Romanen und Erzählungen - und in einer Reihe pseudowissenschaftlicher Bücher wie denen Erich von Dänikens - um die Entdeckung von Ruinen geht, die nicht von Menschenhand erbaut sein können. Sie verweisen

(1) Freud: Das Unheimliche, G.W. XII, S. 265 f.; Stud. IV, S. 272 f.

den Forscher in eine Vergangenheit, in der die Welt offensichtlich nicht eine Welt der Menschen, sondern übermenschlicher Wesen war. Nach und nach erhärtet sich der Verdacht, dass diese Wesen für viele Erscheinungen der frühen Menschheitsgeschichte verantwortlich gemacht werden können, wenn nicht sogar für die Existenz der Menschheit überhaupt. Das bedeutet, dass die Geschichte der Menschheit völlig neu interpretiert werden muss, vor allem deshalb, weil sie gar nicht mehr wesentlich eine Geschichte der Menschheit ist.

Meist spricht nichts dafür, dass diese Wesen sich noch in der Welt aufhalten. Nichts zeugt von ihnen als die Ruinen ihrer Städte. Dadurch erhält die Gegenwart ein eigenartiges Gepräge: Welt und Zeit wirken uneigentlich und verlassen von gerade jenen Wesen, die ihnen anfangs einen Sinn setzten. Aber gerade die Leere und Verlassenheit der Welt lässt in den Zurückgebliebenen die Hoffnung wach werden, dass die mächtigen Herren von einst zurückkehren könnten. Das hebt jedoch die Uneigentlichkeit von Welt und Zeit nicht auf; sie erscheinen nun als ein einziger Ort und eine einzige Zeit des Wartens auf die Wiederkunft. Dieser Zustand von Vorläufigkeit aber spaltet Welt wie Zeit auf in ein Innen und Aussen, ein Diesseits und ein Jenseits.

Immer mischt sich Angst in die Hoffnung auf die Wiederkunft. Ambivalenz prägt die Gefühle, die den Fremden, den Göttern, unseren Schöpfern und Herrschern entgegegebracht werden. Auf sie richtet sich einerseits die Hoffnung, dass sie unserem Dasein einen neuen Sinn geben und uns von allen gesellschaftlichen Zwängen befreien. (1) Auf der andern Seite aber erhärtet sich der Verdacht, dass es sich bei diesen Wesen nicht um den christlichen Gott der Gerechtigkeit handelt, sondern um nichtmenschliche, unbekannte Grössen, von denen alles erwartet werden muss. Dass wir bei ihrer Rückkehr entmündigt werden, ist die grösste Angst - und die grösste Hoffnung zugleich. Die Bewunderung und Faszination, die von diesen Wesen ausgeht, beruht immer auf der Vorstellung, wir Menschen seien autonom, diese Autonomie aber eine Ueberforderung. (2)

(1) Vgl. von Däniken: Zurück zu den Sternen, S. 278

(2) Deshalb kann Lars Gustafsson schreiben, die phantastische Kunst verschaffe dem Betrachter jenes paradoxe Gefühl von Erleichterung, die sich immer dann einstelle, wenn man ein Paradox ein für alle mal als unlösbar aufgabe - ein Gefühl, das beinahe der Genugtuung über eine Lösung gleichkomme (Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 115).

Dass seltsame Gegenstände und Bauten uns derart verunsichern und unsere Aufmerksamkeit wie unter Zwang auf ein Jenseits, ein Aussen hinlenken können, beruht darauf, dass der Mensch allen von ihm geschaffenen Gegenständen eine menschengerechte Form gibt, worauf die Form aller dieser Bauten und Gegenstände wiederum auf ihren Gebrauch durch den Menschen hinweist. Unheimlich ist nicht ein Gegenstand, der sich dieser Formgebung entzogen hat und z.B. 'natürlich' geblieben ist, sondern einer, der auf einen anderen Zweck verweist als auf einen menschlichen oder tierischen, und dies in einer Welt, wo nur diese beiden Kategorien existieren. Tiere und Menschen teilen sich in die Welt, und es dürfte nichts in ihr geben, was - neben tektonischen Formen - weder Spinnennetzen und Termitenbauten noch Eisenbahnen und Wolkenkratzern vergleichbar wäre.

Was die Archäologie des Phantastischen aber zutage fördert, passt in keine dieser Kategorien. Diese Gegenstände, Bauten, Räume und Passagen beschwören die Anwesenheit jener Wesen herauf, für deren Gebrauch sie geschaffen wurden. Sie wiederum sind das Auge, dem die Welt ein unmenschliches, übermenschliches Antlitz zeigt. Dass unsere Welt für die Tiere eine andere Gestalt hat, wissen wir aus unseren Kinderbüchern. Durch die Archäologie des Phantastischen entlarvt sich aber unsere Sicht der Welt als die unwesentliche, unbedeutende, und augenblicklich sind wir nicht mehr zuhause in ihr.

5.2.1 Lars Gustafsson: Die Welt als imaginäres Gefängnis

Lars Gustafsson hat die Wirkung des Phantastischen quasi als visuelle Metapher dargestellt. Deshalb handelt sein Aufsatz "Ueber das Phantastische in der Literatur" nur zu einem kleineren Teil von der Literatur (von den Werken Jules Vernes hauptsächlich), und behandelt vor allem jene berühmte Serie von Kupferstichen des Italieners Piranesi, die "Carceri" oder "imaginären Gefängnisse". Von ihnen und anderen Bilderserien sagt er:

Die Bauten und die Menschen auf diesen Bildern sind merkwürdig unvereinbar miteinander. So kleine Wesen können diese Plätze nicht bewohnen, solche Ameisen diese grossen Monumente nicht erbaut haben. Es ist,

als wären sie durch eine unsichtbare Wand voneinander getrennt, Menschen und Sachen. (1)

Die Atmosphäre ist nicht im gewöhnlichen Sinn des Wortes furchterregend. Es herrscht eine ernste, feierliche Stimmung, wie in einem verlassenen Heiligtum. Die Räume erscheinen unbarmherzig geordnet, wie von Wesen errichtet, die grösser sind als wir, die anderen Gesetzen gehorchen, deren Ziele und Zwecke für uns unbegreiflich bleiben. Sie wirken streng funktionell, aber ihre Funktion bleibt für uns undurchsichtig. Sie sind nicht frei von Düsternis, aber sie enthalten keine Drohung, die direkt gegen uns gerichtet wäre. Riesige eiserne Ketten, Ausleger mit geschmiedeten Zähnen oder Dornen scheinen zur Abwehr von Riesen oder Elefanten gedacht zu sein, als sollten sie solche masslos starken Wesen daran hindern, gewisse feine Grenzlinien zu überschreiten. (2)

Das ist es, was Piranesi mit seinen imaginären Gefängnissen tut: er stellt eine Welt dar, die mit ganz anderen Wesen bevölkert ist als mit denen, für die sie geschaffen wurde. (3)

Durch seine deutende Beschreibung der Bilder, in der die Ausdrücke "unsichtbare Wand" und "feine Grenzlinien" vorkommen, evoziert Gustafsson die Präsenz mächtiger Wesen, die ausserhalb unserer sichtbaren Welt und Geschichte stehen, die aber gerade dadurch alles in Frage stellen, was sonst unserem Menschsein Raum und Zeit bedeutet. Unser Selbstbewusstsein ist erschüttert, Zweifel, Spekulation, 'hésitation' (Todorov) befallen die Festigkeit der Welt wie eine korrumpierende Krankheit und lösen eine Kette quälender Fragen aus: Gibt es diese Wesen auch wirklich? Wenn ja, haben sie etwas mit uns vor? Wenn ja, was ist ihre Absicht? Damit wird der Sinn unseres Daseins hinausverlegt aus uns Menschen als dem Mittelpunkt der Welt, hinaus aus menschlichen Dimensionen in übermenschliche, fremdartige und bedrohliche: Die Welt wird gespalten in ein uneigentliches Innen und ein unzugängliches Aussen.

(1) Gustafsson: Ueber das Phantastische in der Literatur, S. 105 f.

(2) Gustafsson, a.a.O., S. 106 f.

(3) Gustafsson, a.a.O., S. 110

5.2.2 Howard Phillips Lovecraft: Die Laurer an der Schwelle (1)

Die Archäologie des Phantastischen spielt bei H.P. Lovecraft (1890-1937) eine grosse Rolle. Dieser amerikanische Schriftsteller schrieb zahllose Gruselgeschichten von umstrittenem Wert. Es ist auch nicht völlig klar, ob sein literarischer Stil ironisch zu verstehen ist, d.h. ob z.B. die gedrängte Verwendung von Adjektiven und Superlativen als Parodie gedacht ist oder ob Lovecraft seine Monstren ernst nahm. Jedenfalls erweist er sich als Meister, wenn es darum geht, uns von unserer eigenen Welt zu entfremden.

In vielen seiner Werke stossen Lovecrafts Helden, bei denen es sich meist um Wissenschaftler, Forscher und Reisende handelt, auf Reste übermenschlicher Kulturen, mit Vorliebe dort, wo die Landkarten zur Zeit des Autors noch weisse Flecken aufwiesen. In "At the Mountains of Madness" erkundet eine Expedition eine himalayaähnliche Bergkette, die sich quer über die ganze Antarktis hinzieht. Dahinter stossen sie auf eine riesige, verlassene Stadt, die nicht von Menschenhand gebaut sein kann. In der Beschreibung dieser Stadt lassen sich zwei Pole des Erlebens deutlich unterscheiden, dieselben, die wir als anthropologische Grundlagen des Phantastischen dargestellt haben (2), als die beiden Möglichkeiten, die dem Menschen für das Erleben der Welt und seiner Stellung in ihr offenstehen.

Der eine Standpunkt ist der des Wissenschaftlers, der ohne Empathie registriert, was er in der Welt vorfindet:

The nameless stone labyrinth consisted, for the most part, of walls from ten to one hundred and fifty feet in ice-clear height, and of a thickness varying from five to ten feet. It was composed mostly of prodigious blocks of dark primordial slate, schist, and sandstone--blocks in many cases as large as 4 x 6 x 8 feet--though in several places it seemed to be carved out of a solid, uneven bedrock of pre-Cambrian slate. (3)

Hier wird die Stadt geschildert als Teil einer messbaren, wissenschaftlich erfassbaren Realität. Das ist wesentlich für das folgende. Denn vom andern

(1) "The Lurker at the Threshold" ist der Titel einer Erzählung von Lovecraft.

(2) s. Kap. 4.3, S. 61 ff.

(3) Lovecraft: At the Mountains of Madness, S. 42

Standpunkt aus erscheint die Stadt wie beseelt, als Emanation einer unsichtbaren, dämonischen Präsenz. Der Erzähler kann nicht mehr unbeteiligt registrieren, er wird bedroht von seiner ganzen Umgebung und steht isoliert und verunsichert in ihrer Mitte:

The effect was that of a Cyclopean city of no architecture known to man or to human imagination, with vast aggregations of night-black masonry embodying monstrous perversions of geometrical laws. (1)

The effect of the monstrous sight was indescribable, for some fiendish violation of known natural law seemed certain at the outset. Here, on a hellishly ancient table land... there stretched nearly to the vision's limit a tangle of orderly stone which only the desperation of mental self-defense could possibly attribute to any but a conscious and artificial cause... It was, very clearly, the blasphemous city of the mirage... now, as we saw that real source, we thought it even more hideous and menacing than its distant image. (2)

The ceaseless five-pointedness of the surrounding architecture and of the few distinguishable mural arabesques had a dimly sinister suggestiveness we could not escape, and gave us a touch of terrible subconscious certainty concerning the primal entities which had reared and dwelt in this unhallowed place. (3)

Der Eindruck von wachsender Bedrohlichkeit entsteht durch wertende und affektgeladene Ausdrücke wie "monstrous", "fiendish", "hellish", "blasphemous", "unhallowed" und "menacing", die sich durch den ganzen Text hinziehen. (4) Zuerst wird nur auf die Fremdheit der Architektur hingewiesen; dann aber macht sich ein Kampf von Vorstellungen bemerkbar ("the desperation of mental self-defense"), der schliesslich in einer "schrecklichen, halbbewussten Gewissheit hinsichtlich der urchzeitlichen Wesen" mündet. Damit ist die Bewegung des Phantastischen beendet; die alte, anthropozentrische hat die moderne Weltansicht ersetzt.

(1) Lovecraft, a.a.O., S. 28

(2) Lovecraft, a.a.O., S. 41

(3) Lovecraft, a.a.O., S. 48

(4) und die im Grunde genommen eine christliche Norm anrufen, die für die Schrecknisse der weiteren Erzählung einen der kontradiktorischen Massstäbe abgibt.

Die Ambivalenz der Beschreibung erstreckt sich auch auf die Bewohner solcher Städte, die bei Lovecraft "the Old Ones" oder "the Outer Beings" genannt werden. Wie die Steinblöcke ihrer Städte besitzen diese Wesen auf der einen Seite einen materiellen Aspekt, der biologisch und metrisch erfasst werden kann (1):

Objects are eight feet long all over. Six foot, five-ridged barrel torso three and five-tenths feet central diameter, one foot end diameters. Dark grey, flexible, and infinitely tough. Seven foot membranous wings of same color, found folded, spread out of furrows between ridges...

Diese Wesen sind also, wie der Mensch, "Dinge unter Dingen an beliebigen Stellen des einen Raum-Zeit-Kontinuums", wie Plessner es ausdrückte (2); sie bewohnen denselben Raum wie wir, auch wenn sie riesige Distanzen zurücklegen müssen, um von ihrem Ort in diesem Raum zu dem unseren zu gelangen:

I have certain evidence that monstrous things do indeed live in the woods on the high hills which nobody visits. I have not seen any of the things floating in the rivers, as reported, but I have seen things like them under circumstances I dread to repeat. I have seen footprints... The things come from another planet, being able to live in interstellar space and fly through it on clumsy, powerful wings...(3)
(Lovecraft: The Whisperer In Darkness, 146 f.)

Diese Art der Begegnung zwischen Menschen und Wesen von anderen Planeten ist ein Lieblingsthema der Science Fiction. Der "moderne" Standpunkt betrachtet beide Rassen als Bewohner desselben, einen und einzigen Raumes. Gerade der Umstand, dass beide Wesen die Welt miteinander teilen, nimmt ihrem Zusammentreffen das Phantastische im engeren Sinne. Es spielt dabei auch keine Rolle, ob dieses Zusammentreffen friedlich oder kriegerisch verläuft, ob es in gegenseitigem Verstehen resultiert oder ob die Verständigung an der unüberbrückbaren Fremdheit beider Rassen scheitert; aus dieser

(1) Lovecraft: At the Mountains of Madness, S. 18

(2) nach Schwoncke: Vom Staatsroman zur Science Fiction, S. 142

(3) Lovecraft: The Whisperer In Darkness, S. 146 f.

Sicht sind alle diese Vorgänge "innerweltlich" (Schwoncke), sie bedrohen die Ganzheit der Welt nicht. (1)

Die selben Erzählungen Lovecrafts schildern aber die nichtmenschlichen Wesen auch in ganz anderer Weise, vom paranoiden oder anthropozentrischen Standpunkt aus. Diese Wesen sind dann nicht mehr "things" oder "objects", sondern ganz einfach "the Old Ones", die Alten. Ihre fremdartige Gestalt ist nun nicht mehr das, was sie in erster Linie vom Menschen unterscheidet, sondern ihre Macht über den Menschen, ihre dunklen Absichten, die sich auf ihn richten. Sie sind nun nicht mehr Gegenstand präziser Beschreibung - es scheint sogar, als verschwimme ihre Gestalt zu etwas Unbeschreiblichem -, sondern das Zentrum dunkler Beschwörungen. Es heisst von ihnen, sie hätten die Menschen schon lange beobachtet und errichteten in aller Heimlichkeit auf der Erde Stützpunkte. In dem Masse, in dem sie unsere Welt zu der ihren machen, ist sie nicht mehr die unsere. Wirklich scheinen "die Alten" nur ein Ziel zu haben: den Menschen seiner zentralen Stellung in der Welt und seiner Autonomie zu berauben, nachdem sie von aussen her in seine Welt eingebrochen sind. In den Wäldern Neuenglands (der Heimat Lovecrafts), in versunkenen Städten unter den Weltmeeren, im Eis der Antarktis warten sie auf den Tag ihrer Rückkehr:

These Great Old Ones... all lay in stone houses in Their City of R'lyeh, preserved by the spells of mighty Cthulhu for a glorious resurrection when the stars and the earth might once more be ready for Them. But at that time some force from outside must serve to liberate Their bodies. The spells that preserved Them intact likewise prevented Them from making an initial move, and They could only lie awake in the dark and think whilst uncounted millions of years rolled by. (2)

The Old Ones were, the Old Ones are, and the Old Ones shall be. Not in the spaces we know, but between them... Yog-Sothoth knows the gate. Yog-Sothoth is the gate. Yog-Sothoth is the key and guardian of the gate... He knows where the Old Ones broke through of old, and where they shall break through again. (3)

-
- (1) Zwei Bücher behandeln zentral die Vorstellungen und Erwartungen, die sich auf die Begegnung mit Extraterrestriern richten: Robert Plancks "The Emotional Significance of Imaginary Beings" und Golowins: "Götter der Atomzeit".
 - (2) Lovecraft: The Call of Cthulhu, S. 71
 - (3) Lovecraft: The Dunwich Horror, S. 104 f.

Nochmals: In diesem Sinne sind die "Old Ones" nicht "Dinge unter Dingen an beliebigen Stellen des einen Raum-Zeit-Kontinuums", sondern stehen ausserhalb desselben in einem transzendenten, metaphysischen Raum, der sich bedrohlich und lückenlos, unserem Zugriff entzogen, um Menschenwelt und Menschheit herumwölbt. Von dort aus belauern und überwachen "Sie" uns - und die Grossschreibung ist hier Ausdruck des paranoiden Verfolgungswahns, d.h. einer krankhaften Ueberschätzung der eigenen Bedeutung, denn "Sie" haben es ja auf niemand anderen abgesehen als gerade auf "Uns", den Mittelpunkt des Universums. Auch die Zeit ist wieder gespalten: Die "Old Ones" werden so genannt, weil sie früher diese Welt bewohnten und beherrschten, bevor sie aus ihr vertrieben wurden. Lovecrafts Erzählungen beschreiben immer gerade jenen Moment in unserer Gegenwart, wo unheimliche Vorfälle darauf hindeuten, dass die Alten im Begriffe sind, die Herrschaft über die Welt zurückzugewinnen. Die kurze Zeit des Menschen ist vorbei; die Ewigkeit, für ihn verschlossen, geht weiter.

Lovecrafts paranoide Topographie zeichnet die abgelegenen Gebiete, wo die Old Ones in ihren Städten und Tempeln warten, nicht einfach als Enklaven, ausgesparte Bereiche, sondern als jene durchlässigen Stellen ("gates"), die dem gefürchteten Jenseits Zutritt zu unserer Welt verschaffen. (1) Die krabbenähnlichen Monstren in "The Whisperer in Darkness" kommen vom Planeten Yuggoth, heisst es,

but this was itself merely the populous outpost of a frightful interstellar race whose ultimate source must lie far outside even the Einsteinian space-time continuum or greatest known cosmos. (2)

-
- (1) Dieselbe Weltstruktur weisen die Titel phantastischer Filme aus den fünfziger Jahren auf: "It Came from Outer Space" (Jack Arnold, USA 1953), "It Came from Beneath the Sea" (Robert Gordon, USA 1955), "The Creature from the Black Lagoon" (Jack Arnold, USA 1954). Dadurch, dass der Herkunftsort dieser nur vague bezeichneten Wesen (Es, das Ding, die Kreatur) die zweite Hälfte des Titels beansprucht, erhält dieser Ort für den Kinobesucher eine besondere Bedeutung, die ihn aus dem Ganzen der Welt heraushebt und ihm eine ausserweltliche Aura verleiht.
- (2) Lovecraft: The Whisperer In Darkness, S. 159

Das führt zu einem Bild hierarchisch angeordneter Räume, wie sie das ptolemäische Weltbild aufwies. Auch das Weltall nimmt den Doppelaspekt menschlichen Erlebens an, es ist gleichzeitig physischer und physikalisch erfassbarer Raum und Zugang zu einem metaphysischen Raum.

Hinter der zyklischen Stadt in der Antarktis, wie sie Lovecraft in "At the Mountains of Madness" beschrieb, taucht eine weitere gigantische Bergkette auf. Die Darstellung dieses Gebirges als jenes Ortes der Welt, der sie mit einem unbekannten Aussen verbindet, ist eine der eindrucklichsten Stellen bei Lovecraft:

There now lay revealed on the ultimate white horizon behind the grotesque city a dim, elfin line of pinnacled violet whose needle-pointed heights loomed dreamlike against the beckoning rose color of the western sky... For a second we gasped in admiration of the scene's unearthly cosmic beauty, and then vague horror began to creep into our souls. For this far violet line could be nothing else than the horrible mountains of the forbidden land--highest of earth's peaks and focus of earth's evil; harborers of nameless horrors and Archaean secrets; shunned and prayed to by those who feared to carve their meaning; ... visited by the sinister lightnings and sending strange beams across the plains in the polar night-- beyond doubt the unknown archetype of that dreaded Kadath in the Cold Waste beyond abhorrent Leng, whereof primal legends hint evasively. (1)

Die Überirdischen und unheilvollen Lichterscheinungen scheinen diesen fernsten und schrecklichsten Ort mit einem Raum zu verbinden, den bisher nur Mythen und Legenden beschrieben.

Wieder sind wir bei der Struktur des Phantastischen angelangt. Der Raum, den Mythen und Legenden beschreiben, ist der Spielraum der Phantasie. Das Phantastische ist das Gefühl, das uns beschleicht, wenn jemand wie H.P. Lovecraft diesen Raum in unsere Reichweite, in Griffnähe rückt. Was dann droht, ist die Enthüllung unserer Wünsche und ihre Erfüllung. Sie "droht", weil diese Wünsche archaischer Natur sind. Sie sind die wirklichen "Old Ones". Die doppeldeutige Beschreibung der unmenschlichen Architektur und der unmenschlichen Wesen erzeugt eine weitere Unsicherheit der Deutung. Diese letzte Doppeldeutigkeit ist immer die entscheidende. Auf sie läuft in solchen Beschreibungen alles hinaus. Offen oder im Verborgenen geht es um

(1) Lovecraft: At the Mountains Of Madness, S. 96 f.

die Stellung des Menschen, um die Frage, die sich alle Kinder einmal stellen: Bin ich auf der Welt, weil sich jemand nach meiner Gegenwart gesehnt hat? Oder verdanke ich meine Existenz einem Zufall, aus dem meine Eltern das Beste zu machen versuchen? Bin ich ihnen vielleicht gleichgültig?

Es ist dieselbe Frage, die sich die Menschen immer wieder auch als Geschlecht, auf der mythischen Ebene, stellen. Lovecrafts Antwort ist ebenso eindeutig wie entmutigend (1):

... the sculptures told of the coming of those star-headed things to the nascent, lifeless earth out of cosmic space... It was under the sea, at first for food and later for other purposes, that they first created earth life... They had done the same thing on other planets, having manufactured not only necessary foods, but certain multicellular protoplasmic masses capable of molding their tissues into all sorts of temporary organs under hypnotic influence and thereby forming ideal slaves to perform the heavy work of the community... When the star-headed Old Ones on this planet had synthesized their simple food forms and bred a good supply of Shoggoths, they allowed other cell groups to develop into other forms of animal and vegetable life for sundry purposes, extirpating any whose presence became troublesome.

Inter urinam et faeces nascimur. Wir Menschen entstanden am Rande eines gigantischen Unternehmens in ganz anderer Richtung, aus einem Klümpchen übriggebliebenen Schleims.

5.2.3 Erich von Däniken: Warten auf die "Götter" (2)

"Götter" nennt der Schweizer Autor Erich von Däniken die ausserirdischen Wesen, die seiner Meinung nach die Erde in früher Zeit besuchten und die vielleicht sogar als unsere Schöpfer zu gelten haben. (3) Von Däniken fügt sich lückenlos ein in die Reihe der "phantastischen Archäologen", da er die Funde und Ergebnisse der traditionellen Archäologie solange hartnäckig umdeutet, bis der Leser am eigenen wissenschaftlichen Weltbild irre wird und der Faszination des Alten wieder erliegt (4):

(1) Lovecraft: At the Mountains of Madness, S. 57 f.

(2) Dieser Abschnitt stützt sich teilweise auf einen Artikel, "Von Däniken und unser Weltbild", den ich 1970 zusammen mit Urs Reichlin verfasste.

(3) Vgl. von Däniken: Erinnerungen an die Zukunft (1968), Zurück zu den Sternen (1969), Aussaat und Kosmos (1973), Beweise (1974).

(4) Vgl. von Däniken: Erinnerungen an die Zukunft, S. 123.

Ueber das Wie, Warum und Wann des Pyramidenbaues wissen wir so gut wie nichts. Da steht ein knapp 150 Meter hoher und 31'200'000 Tonnen schwerer künstlicher Berg als Zeuge einer unbegreiflichen Arbeitsleistung, und dieses Denkmal soll nicht mehr sein als die Grabstätte eines extravaganten Königs! Das mag glauben, wer will...

Vom rein wissenschaftlichen Standpunkt aus ist von Däniken als spekulativer oder pseudowissenschaftlicher Autor einzustufen, aber damit wird man seiner Wirkung nicht gerecht, denn der Erfolg seiner Bücher ist ebenso phänomenal wie der der parapsychologischen Welle (in die er sich mit seinem Buch "Erscheinungen" übrigens auch eingeschaltet hat). (1)

Von Dänikens erstes Buch beginnt mit der Versicherung, "dass unsere Vergangenheit noch geheimnisvoller, noch kühner, noch rätselhafter als die Zukunft zu entdecken sein wird" (2):

Denn das ist gewiss: mit unserer Vergangenheit, jener, die Tausende und Millionen Jahre zurückliegt, stimmt etwas nicht! In ihr wimmelt es von unbekannten Göttern, die in bemannten Raumschiffen der guten, steinalten Erde Besuche abstatteten..., Da gibt es seltsame Wesen in perfekten Raumanzügen, die mit Gürtelschnallen aus Platin geschlossen sind... Und mit unseren Religionen stimmt etwas nicht! Allen Religionen ist gemeinsam, dass sie den Menschen Heil und Hilfe verheissen. Auch die uralten Götter gaben solche Versprechen. Warum hielten sie sich nicht daran? Warum setzten sie supermoderne Waffen gegen primitive Menschen ein? Und warum pflanzten sie deren Vernichtung? Machen wir uns mit dem Gedanken vertraut, dass die Vorstellungswelt, die in Jahrtausenden wuchs, zusammenbrechen wird...

Wenn wir auch heute noch nicht wissen, wer immer diese ausserirdische Intelligenz war und von welchem fernen Stern sie herniederkam, so bin ich doch überzeugt, dass diese "Fremden" einen Teil der damals existierenden Menschheit vernichteten und einen neuen, vielleicht den ersten homo sapiens zeugten.

Diese Behauptung ist grundstürzend. Sie zertrümmert den Sockel, auf dem ein scheinbar so perfektes Denkgebäude konstruiert wurde.

Was wir hier vor uns haben, ist ein Amalgam aus beiden Weltsichten. Es ruft gemischte Gefühle hervor: Unbehagen, Aerger, Faszination, Unheimlichkeit. Uebergangslos, praktisch von einem Wort zum andern, wechseln die Standpunk-

(1) Man spricht von folgenden Auflagen: 44 Millionen bis Ende 1979 (in 35 Sprachen übersetzt). (Laut Tages-Anzeiger Zürich, 14. Dez. 1979).

(2) von Däniken: Erinnerungen an die Zukunft, S. 11 f. und S. 13.

te. Bald werden wir Menschen als mutige Erforscher ihrer Vergangenheit, bald als hilflose Geschöpfe angesprochen, die, wie wir sehen werden, ihre mächtigen Schöpfer in unbestimmter Zukunft sehnlichst zurückerwarten. Diese Schöpfer sind Wesen von zweifelhafter Ethik, und von Dänikens Interpretation des Alten Testaments und anderer religiöser Ueberlieferungen hat Anklänge an die Geschichte der Kolonialisierung und auch an die Ideenwelt des Dritten Reiches (1):

'Götter' kamen aus dem Kosmos.

'Götter' wählten eine Gruppe von Lebewesen aus und befruchteten sie.

'Götter' gaben der Gruppe, die ihr genetisches Material trug, Gesetze und Anweisungen für eine entwicklungsfähige Zivilisation.

'Götter' vernichteten rückfällig gewordene Wesen.

'Götter' schenkten der auserwählten Gruppe bedeutendes hygienisches, medizinisches, technisches Wissen.

'Götter' deponierten eine Schrift und Methoden zum Anbau von Gerste.

In Zeiten politischer und wirtschaftlicher Unsicherheit ist die Realitätsprüfung oft derart reduziert, dass zweideutige Führerpersönlichkeiten mit Freuden begrüßt und empfangen werden, während man ihre düsteren Seiten nach Möglichkeit übersieht. Nur mit dieser Verunsicherung sind die positiven Erwartungen zu erklären, die von Däniken nach dem Vorangegangenen noch auf die Wiederkunft der 'Götter' richtet (2):

... dann werden wir uns wie zur Zeit des Turmbaus zu Babel nur noch in einer Sprache verständigen... Dann aber wird unser vertrautes und behütetes Weltbild in sich zusammenstürzen, und die junge Generation des Weltraumzeitalters wird die letzten endgültig sinnlos gewordenen nationalistischen Gefühle aus ihrem Bewusstsein tilgen.

Diese Bücher und der Widerhall, den sie bei einem breiten Publikum finden, sind ein weiterer Beweis dafür, dass der Mensch seit der kopernikanischen Revolution im All nach Mächten sucht, die ihn von der Verantwortung ent-

(1) Von Däniken: Zurück zu den Sternen, S. 263 f.

(2) Von Däniken: Zurück zu den Sternen, S. 278. Verschiedene Sprachen und nationale Gefühle werden natürlich auch dann überflüssig, wenn eine Rasse von einer andern unterjocht wird. Das Ende der freien Menschheit ist ein beliebtes Thema der SF. Vgl. z.B. Clarke: Childhood's End, Aldiss: The Interpreter, Heinlein: The Puppet Masters.

lasten sollen, stets das Richtige zu tun und seiner Existenz selbst einen Sinn verleihen zu müssen. (1)

5.2.4 Arthur C. Clarke/Stanley Kubrick: "2001" - Odyssee ins Jenseits

"2001 - A Space Odyssey" (Stanley Kubrick, 1968) (2) ist zu Recht einer der berühmtesten Science-Fiction-Filme. In Bildsequenzen von grosser Klarheit (3), die sich vom oft schwülstigen Stil Lovecrafts und von Dänikens wohlthätig unterscheiden, greift er die Lieblingsthemen dieser Autoren wieder auf: die Entstehung des Menschen unter der Einwirkung extraterrestrischer Wesen und die erneute Kontaktaufnahme zwischen Schöpfern und Geschöpfen.

Kubrick bringt uns soweit, dass wir das, was sonst Mythen vorbehalten bleibt, für einmal hinnehmen als das unwiderlegbar Wahre. Wie bei Lovecraft und von Däniken bewegen wir uns dabei an der Schnittlinie jener beiden Seinsebenen des Menschen: der wissenschaftlich detachierten Betrachtungsweise, die wir als beweiskräftig und "wahr" zu akzeptieren gelernt haben, und der mythisch-anthropozentrischen, die unsere brennenden Fragen nach dem Sinn unserer Existenz, unserer Herkunft und unseres weiteren Wegs aufwirft. Bei diesen Themen wird es uns schwerfallen, detachiert zu bleiben; wir werden erfasst und fortgetragen von jener Mischung aus angstvoller und

-
- (1) Jung war sich dieser wunscherfüllenden Funktion der SF und der UFO-Literatur bewusst: "In der Bedrohlichkeit der heutigen Welt situation... greift die projektionsschaffende Phantasie über den Bereich irdischer Organisationen und Mächte hinaus in den Himmel, d.h. in den kosmischen Raum der Gestirne, wo einstmals die Schicksalsherrscher, die Götter, in den Planeten ihren Sitz hatten." (Jung: Ein moderner Mythos, S. 347). Vgl. auch Golowin: Götter der Atomzeit.
- (2) Clarke: 2001 - A Space Odyssey, based on the screenplay by Stanley Kubrick and Arthur C. Clarke.
- (3) was nicht bedeutet, dass dieser Film schon beim ersten Betrachten verständlich wird. Kubrick selbst weist darauf hin (Agel: The Making of 2001, S.7), dass die meisten Leute, die seinen Film sähen, erst wieder lernen müssten, zu sehen, und nicht nur die Ohren zu brauchen. "2001" ist einer der 'filmischsten' Filme des Kinos. Zwei Franzosen haben seine Sprache einer strukturalistischen Analyse unterzogen, die dem dichten Netz von Formverweisen am ehesten gerecht wird (Dumont/Monod: Le foetus astral).

triumphierender Erregung, die wir das Unheimliche nennen. (1)

"2001" beginnt in der Urzeit unserer affenartigen Vorfahren, die in Horden die Steppe bevölkern und nur mit Mühe überleben. Eines Tages schwebt über ihren Köpfen ein seltsames Gebilde, ein mattschimmernder, pechschwarzer Monolith von schwer bestimmbarer Grösse. Er bringt die grossen Affen in seltsame Erregung und löst offenbar eine Entwicklung aus, die daran ersichtlich ist, dass einer von ihnen zum erstenmal in der Geschichte einen Knochen als Instrument der Zerstörung verwendet - wie Simson, der mit einer Eselskinbacke tausend Mann erschlug.

Von da an ist es nur noch ein Sprung, und im Film ein atemberaubender Schnitt, vom triumphierend hochgeschleuderten Werkzeug zum nuklearen Waffensystem auf Satelliten, die die Erde umkreisen. Kurz bevor die Kamera im 21. Jahrhundert auftaucht, ist dort auf dem Mond eine Abweichung des Magnetfelds entdeckt worden, die vom Krater Tycho ausgeht. Grabungen legen einen schwarzen Monolith frei, dessen Oberfläche allen Versuchen, sie zu ritzen, standhält. Sobald sie jedoch von den ersten Sonnenstrahlen getroffen wird, sendet der Block ein Signal in Richtung des Planeten Jupiter aus. In jener Richtung sind also die Konstrukteure dieser 'Signalanlage' zu vermuten. Denn wer immer den Block auf dem Mond eingegraben hat, weiss jetzt,

-
- (1) Der wissenschaftlich detachierten Fragestellung auf der einen und der erregend-existentiellen auf der andern Seite entsprechen die beiden "Beine" der Science Fiction. Die "Fiction" geht auf jene aristotelischen Grundfragen ein, die uns die "Science" unserer Zeit schuldig bleibt: Was ist der Mensch? Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Die Sprache der "Science" garantiert uns dafür, dass wir es mit Extrapolationen der Gegenwart, unserer eigenen Realität zu tun haben. Darüberhinaus bezieht sich dieses Fragen und Antworten nach dem Wesen des Kollektivs, z.B. innerhalb der Mythen, immer auch auf Geburt, Leben und Tod eines Einzelnen, wie Freud und Jung zu Genüge gezeigt haben. Man denke nur an das Rätsel der Sphinx, das Oedipus löst, und das den Menschen als entstehendes und vergehendes Wesen zeigt. Aber es zeigt ihn auch als starkes und schwaches Wesen, und diese Frage nach der Macht und Ohnmacht des Menschen ist oft die quälendste von allen. Die Beispiele dieses Kapitels sollen erstens zeigen, mit welcher Insistenz diese Frage nach Beantwortung drängt, und zweitens, welche seltsame Mischungen - faszinierende und ärgerliche - zustandekommen, wenn die Qual dieser letzten Frage hinter einer wissenschaftlichen oder pseudowissenschaftlichen Fassade verborgen wird.

dass die Menschheit nach 3 Millionen Jahren das Schwerefeld der Erde verlassen kann.

Ein Raumschiff wird in letzter Minute von seiner Mission befreit und zum Jupiter umgelenkt. Während der Reise ereignet sich ein schwerer und bedeutender Zwischenfall. Alle Funktionen des Schiffs, das für die Astronauten nicht nur ein Fahrzeug, sondern eine künstliche Welt ist, von der ihr Ueberleben abhängt, werden von einem Computer gesteuert. Er ist so programmiert, dass er den Astronauten als Gesprächspartner dienen kann. Als selbständig denkendes und handelndes Wesen kommen ihm Zweifel an der Eignung der Menschen zum erfolgreichen Abschluss ihrer gemeinsamen Mission. Deshalb schaltet er als erstes die lebenserhaltenden Geräte jener Astronauten aus, die für die Dauer der Reise in Tiefschlaf versetzt wurden. Dann schickt er einen der beiden diensthabenden Astronauten aus dem Schiff, um ihn draussen zu töten. Der Ueberlebende kann sich nur dadurch schützen, dass er die Programme mit den Bewusstseinszentren des Computers aus ihren Fassungen zieht und ihn so reduziert auf die automatischen Funktionen der Schiffssteuerung.

Er ist ganz allein, als er mit einem der kleinen Beiboote auf die Stelle zusteuert, wohin die Signale des Mond-Monoliths wiesen. Genau dort, wo sich wie ein kosmischer Fingerzeig Jupiter, seine Monde und die Sonne zu einer Linie leuchtender Körper aufreihen, schwebt der dritte Monolith des Films. Er ist weder lernhypnotischer noch signalisierender Apparat, sondern Oeffner eines Tores (1), eines Lichtkorridors ins Jenseits. Am Ende einer Reise, die Sekunden oder Jahre dauern kann und sein Haar ergrauen lässt, findet sich der letzte Astronaut in einem diffus-grünlich erleuchteten Raum mit Louis XVI-Möbeln. Wieviel Zeit er dort, in dieser künstlichen stillen Welt noch verbringt, ist wieder unklar. Jedenfalls ist er uralte, am Ende seines Lebens, als der letzte Monolith an seinem Bett erscheint. Ein blendendes Licht erstrahlt. Im All schwebt ein riesiger Embryo mit staunenden Augen. Die Menschheit steht am Anfang ihrer nächsten Stufe.

(1) Im Roman wird dieser Monolith wörtlich "Star Gate" genannt (Clarke: 2001 - A Space Odyssey, S. 213). Man vergleiche damit die Doppelfunktion von Lovecrafts Dämonen, von denen einem es heisst: "Yog-Sothoth is the Gate" (vgl. S. 75). Es lag in der Absicht Stanley Kubricks, dem Zuschauer angesichts des Monolithen das Gefühl zu vermitteln, er befinde sich in einer göttlichen Präsenz. (Agel: The Making of Kubrick's 2001, S. 289 f. u. 330).

Es ist typisch für Stanley Kubrick, den Regisseur von 'A Clockwork Orange' und 'Barry Lyndon', dass er eine Geschichte voller Hoffnungen und Enttäuschungen, Trauer und Wut in eine Form ästhetischer Perfektion kleidet, die alle diese Gefühle maskiert und nur noch Raum lässt für die Komponenten des Phantastischen: Angst und Triumph.

Die Entdeckung von Spuren ausserirdischen Lebens weckt in den Menschen uralte Wünsche. Die Menschheit als Ganzes ist wie auf eine Waagschale geworfen: Kann sie bestehen vor denen, die sie erlösen, aber auch vernichten könnten? Es geschieht dasselbe wie im Leben eines oft Enttäuschten, dem bei jeder neuen Begegnung mit einem Menschen, den er bewundern und lieben kann, die Hoffnung erwacht, diesmal werde es gelingen. Dass die Reise dieser Begegnung entgegen durch die Kälte und Leere des Alls führt, zeugt von der Schwierigkeit des Zueinanderkommens. (1) Die ersehnte Begegnung stellt auch eine grosse Gefahr dar. Im Kampf bis zum äussersten zwischen dem Menschen und seinem Geschöpf, dem Schiffcomputer, wird ein möglicher Ausgang der kommenden Begegnung vorweggenommen. Das Schiff, das wie ein perfekter künstlicher Mutterleib den Astronauten das Ueberleben im All garantieren soll, wird für die einen zur Todesfalle und versucht, den letzten von ihnen auszusperrern. Er ist gezwungen, sich durch die Türe des Beiboots gewaltsam in die Schiffsschleuse hineinzusprengen. Er schafft es, obwohl er für einige Sekunden dem tödlichen Vakuum ausgesetzt ist, da seinem Raumanzug der Helm fehlt. Dann ist er drin, aber von diesem Moment an auch ganz allein. Er muss dem Schiff die Stimme wieder nehmen, die vorher über die Künstlichkeit dieser uteroiden Konstruktion hinwegtäuschte.

(1) Zu diesem Aspekt des Films vgl. Ted Mahars unpublizierte Arbeit (referiert in Agel: The Making of Kubrick's 2001, S. 286 f.). Mahar nennt als gemeinsame Themen von Kubricks Filmen: mit der Steuerung eines Systems betraute und dadurch überforderte Personen; Versuche der Kommunikation mit einer Person, die nicht verstehen will oder kann; Gehorsam bis zum Tod; keine normale Liebesbeziehung von zentraler Bedeutung. Indirekte Kommunikation über Telefon o.ä. und daraus entstehende Missverständnisse; Differenzen oder einfach Distanz sind auch häufig. Die Kommunikation mit dem Computer versagt völlig, während die mit den Extraterrestriern gar nie zustande kommt, denn diese lesen direkt im Geist des letzten Astronauten und tun, was sie für richtig halten.

Der Embryo am Schluss des Films bedeutet dafür, dass dem Wunsch des Menschen, ganz angenommen zu werden und noch einmal von vorn beginnen zu können, von den "Grossen Alten" entsprochen wurde.

Dieser Wunsch ist nur verständlich, wenn man von einem tiefen Gefühl des Mangels, des Nicht-Genügens ausgeht. In den Mythen Lovecrafts, von Dänikens und Kubricks bleibt eine grosse Kluft zwischen den Menschen und den ganz grossen, ganz fernen Wesen immer offen. Der Mensch erlebt sich, umgeben von seinen eigenen technischen Spielzeugen, als ohnmächtig, bedürftig und verlassen. Er unternimmt zwar gewaltige Anstrengungen, um die Zeit der Verlassenheit von sich aus zu beenden. Insofern kann die Taktik der Schöpfer, der Menschheit einen ersten Anstoss zu geben und sie dann sich selbst zu überlassen, als pädagogisch richtig bezeichnet werden. Aber viel unterschwellige Strömungen und Motive der hier behandelten Werke zeugen von der Bitterkeit, die diese Erfahrung zurückgelassen hat. Gleichzeitig verurteilt sie die Menschheit zur Ueberzeugung, menschliche Grösse und Bedeutung sei nur zu erlangen im Rahmen einer kosmischen Geschichte, nur durch die Wiedervereinigung mit den Fortgegangenen. All das verweist immer hinaus in den äusseren Raum, jenseits des Naheliegenden und Sichtbaren, in jenen Raum, den jeder von uns mit seinen eigenen Phantasien anfüllen kann. (1)

5.3 Manipulatoren in den geschlossenen Welten. Ein Nachtrag

Als wir anfangs die Phasen des Phantastischen behandelten, an Beispielen, wo der Held eine Mauer um seine Welt überwinden musste (2), haben wir die Meisten jener Beispiele nicht zu Ende erzählt. In vielen Fällen bestätigt sich nämlich der Verdacht des Helden, dass geheimnisvolle Mächte ausserhalb seiner Welt Einfluss nähmen auf die Menschen in ihrem Inneren und ihr Schicksal. Meist sind diese übermächtigen Wesen auch verantwortlich dafür, dass es überhaupt Menschen in der geschlossenen Welt gibt oder dass die Welt eine geschlossene ist.

(1) Vgl. Kap. 3.2

(2) S. Abschnitt 2: Mauern - Das Phantastische als Verlust von Welt (S.12 - 43).

Das hat Folgen für unser Konzept. In diesem Fall kann man nämlich nicht mehr von einem reinen Uebergang vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild sprechen. Im Gegenteil: Im Moment, wo der Held die geschlossene Welt verlässt, bestätigt sich ja gerade die Gültigkeit des anthropozentrischen Weltbildes - jedenfalls für die Zeit bis zu diesem Moment. Die Vorstellung, dass der Mensch im Fokus ausserweltlicher Mächte stand, die sein Verhalten, überwachten, lenkten, sogar in Gang setzten, ist kein Mythos, sondern Wahrheit. Darin wurzelt eine Unbestimmtheit: Gehören diese Beispiele in das Kapitel über den Verlust oder die Wiederherstellung des anthropozentrischen Weltbildes? Eindeutig weisen sie alle etwas Progressives, Emanzipatorisches, Entlarvendes auf, denn sie schildern die Möglichkeit der Veränderung, eines Hinausgehens aus überalterten Formen. Zuerst als übernatürliche Mächte gefürchtete Manipulatoren werden als Teil der Natur entlarvt. Sie werden gesucht, gefunden, gestellt, ihre Macht wird gebrochen. Die Zeit ihrer Herrschaft ist zu Ende. Das ist die aufklärerische Tendenz dieser Erzählungen.

Eine "reaktionäre Tendenz" (1) ist nicht nur darin zu sehen, dass die phantastische Literatur den Menschen als entmündigtes Wesen, als verlorenen Wanderer in einer übermenschlichen Welt sieht - gerade die in Frage stehenden Beispiele zeigen ja, dass er sie verlassen kann. Reaktionär, nach rückwärts gewendet ist, wenn schon, die Vereinfachung, die darin gesehen werden muss, dass die mühselige Veränderung seelischer Strukturen hier reduziert wird auf eine reine Topologie, auf das Verlassen eines begrenzten Territoriums und das Betreten eines neuen, unbegrenzten. Man braucht nur "nach draussen" zu gehen, um frei zu sein. Man braucht nur jene Wesen aufzuspüren und zu töten, die einen versklavt haben. Fasst man diese Wesen als Repräsentanten seelischer Instanzen auf, dürfte das nicht mehr so einfach sein.

Die Doppeldeutigkeit dieser Beispiele widerlegt die bisher dargelegte Deutung des Phantastischen nicht. Die im Text angeführten Beispiele wurden der Uebersicht halber in verschiedenen Gruppen angeordnet, es war jedoch nie meine Absicht, damit z.B. neue literarische Kategorien zu schaffen. Phan-

(1) Vgl. dazu die Gedanken Lars Gustafssons und Rein Zondergelds in Absch. 3.3 (S. 51 ff.).

tastisch ist das Fragwürdigwerden und Verlorengehen des jeweils herrschenden Weltbildes, und dies kann mehr als einmal geschehen, Schlag auf Schlag oder auch in Form eines eigentlichen Oszillierens. Auf diese Weise wird die Unsicherheit nur noch grösser, das weltzerstörerische Schwindelgefühl umso abgründiger.

Geeignete Illustrationen des oben Gesagten sind die Erzählung "The Wall Around the World" und der Roman "Captive Universe". (1) In der Erzählung stellt der Knabe Porgy, der mit einer selbstgebastelten, halb magisch, halb technisch funktionierenden Flugmaschine die Weltmauer überquert hat, fest, dass es den "Schwarzen Mann" wirklich gibt. (2) Er ist Vertreter einer Aussenwelt, die in einem einzigartigen Eingriff in das Leben aller übernatürlich begabten Menschen diese in einer geschlossenen Welt von ihrer hochtechnologischen Umgebung isolierten, damit sich ihre Psi-Kräfte ungestört entwickeln konnten. Die Bewohner der Aeusseren Welt haben also ein Interesse daran, die Isolierung der Eingeschlossenen bis zu einem von ihnen zu bestimmenden Zeitpunkt aufrecht zu erhalten. Dieser Isolierung dient das Schreckgespenst des Schwarzen Mannes. Auch Porgies Ankunft in der Aeusseren Welt ändert nichts daran; in diesem Fall bewirkt das Ueberqueren der Mauer nur seine persönliche Befreiung und - vielleicht - Emanzipation.

Anders in "Captive Universe". Hier spricht der Held für sein ganzes Volk. Wie Moses will er es ins Gelobte Land führen. Aber der Schöpfer dieser Welt, der "Grosse Planer", hat dafür den "Tag der Ankunft" festgesetzt. Als Chimal aber feststellt, dass das Gesetz des Grossen Planers ein totes Gesetz ist, von den "Wächtern" stur dem Buchstaben nach ausgeführt, ohne dass diese verstehen, was sie tun, handelt er auf eigene Faust. Die Zukunft gibt ihm recht. Der "Grosse Planer" ist schon lange nicht mehr gegenwärtig inner- oder ausserhalb von Chimals Welt, er ist so tot wie sein Gesetz. Es liegt lange zurück, dass er sorgfältig ausgewählte Neugeborene in eine künstliche Welt im Innern eines Asteroiden versetzte und sie ohne ihr Wissen auf die Reise zu einem anderen Sonnensystem schickte. Ueber diesen

(1) Vgl. Zusammenfassungen im Anhang, S. 150 ff.

(2) Vgl. S. 150

hybriden Akt menschlicher Wertschöpfung und Manipulation fällt Chimal ein hartes und eindeutiges Urteil vor den schockierten Wächtern (1):

"... that is the biggest crime of all. Not yours, His. The most evil one, the one you call the Great Designer. ... He has created an entire race to worship his image. He has made himself God... (He is) not God, or even a black god of evil, though he deserves that name. Just a man. A frightful man. The books talk of the wonders of the Aztecs he created to carry out his mission, their artificially induced weakness of mind and docility. This is no wonder--but a crime. Children were born, from the finest people in the land, and they were stunted before birth. They were taught superstitious nonsense and bundled off into this prison of rock to die without hope. And, even worse, to raise their children in their own imbecilic image for generation after generation of blunted, wasted lives..."

Näher an "The Wall Around the World" liegt Galouyes Kurzgeschichte "Project Barrier". (2) Auch hier ist die schimmernde Energiebarriere zum Wohle einer ganz bestimmten Bevölkerungsgruppe errichtet worden: für die Bären. Sie sind die Erben des Planets Erde, den die Menschen nach der Eroberung des Weltalls mit Ausnahme weniger Wächter verlassen haben. Die Bären wurden von allen Tieren ausgewählt als die geeignetsten, dieses Erbe zu verwalten. Zu diesem Zweck sollen sie sich ungestört bis zu einer bestimmten kulturellen Stufe entwickeln können. Auch hier ist der Held seinen Mitbären voraus - vor allem mit neugierigen Fragen. Auch hier geht es vorerst nur um seine eigene Befreiung aus der Enge der Welt. Ein emanzipatorischer Zug ist jedoch angedeutet, als Savorn nachdenklich ein Eichhörnchen betrachtet, das mit einem Hölzchen ein Loch gräbt: Einmal wird auch er dazu aufgerufen sein, aus dem Verborgenen heraus der nächstschwächeren Art zu einer eigenen Welt, zu einer ungestörten Entwicklung zu verhelfen.

(1) Harrison: Captive Universe, S. 147 f.

(2) Vgl. S. 28 und 41 dieser Arbeit.

6. AUTOMATEN: DAS PHANTASTISCHE ALS ZERFALL DER PERSON

Weltlichkeit als ein Aspekt menschlichen Seins stand bis jetzt im Zentrum unserer Untersuchung über das Phantastische. Wird die Doppeldeutigkeit der menschlichen Existenz verleugnet, die Doppeldeutigkeit der Welt als eines für den Menschen und um ihn herum geordneten Kosmos oder aber als eines richtungsrelativen Alls, in dem er als Ding unter Dingen an beliebiger Stelle schwebt, so ist die Grundlage für das Zustandekommen des Phantastischen geschaffen. Denn so droht ständig die Enthüllung jener anderen, verdrängten Position, die auch wahr ist. Ihr Vorhandensein wird immer geahnt, sonst brauchte es keine Mauern, gäbe es nicht jene dauernde Bereitschaft, Einbrüche des Aussen um jeden Preis zu verhindern. Aber ebenso deutlich wird dem, was vom Bewusstsein ausgeschlossen ist, die vollständige Anerkennung verweigert. Deshalb führt es seine zwielichte Existenz als nicht zur Ruhe kommender Wiedergänger, als unerlöstes Gespenst, als Spuk einer Wahrheit, die nicht gesagt noch gedacht werden darf. Da sich diese Wahrheit auf die Welt bezieht, wird ihr erahntes Vorhandensein jenseits des Zugelassenen zu einer ständigen Bedrohung für das Weltbild. Wird dieses Weltbild überdies nicht erkannt als das, was es ist - ein Bild, ein mögliches Modell unter vielen anderen - so scheint die Welt selbst unterzugehen, sobald auch nur das Weltbild in Frage gestellt wird.

In diesem Zustand der Schwebе droht ständig die Wiederkehr des Verdrängten. Diese Wiederkehr, von der Freud sagt, sie sei das Unheimliche selbst (1), ist das Erscheinen des Gespensts, nie das echte Bewusstwerden einer Wahrheit.

Eine andere existentielle Doppeldeutigkeit, deren Verleugnung zum Phantastischen führt, betrifft die Leiblichkeit des Menschen. Wir erleben uns selbst unterschiedlich, je nachdem, ob wir uns vorstellen, Leib zu sein oder Leib zu haben. (2) Diese Doppeldeutigkeit ist der zuerst dargestellten durchaus vergleichbar; es geht wieder um Grenzen, Standpunkte, Zentren, um die Frage nach Ganzheit und Teilhaftigkeit unseres Seins. Nur betreffen

(1) Freud: Das Unheimliche (Zitat auf S. 48 f. dieser Arbeit)

(2) Plessner: Der Mensch als Lebewesen, S. 117.

diese Fragen diesmal die menschliche Person und nicht die Welt. Wo fängt eine Person an? Wo hört sie auf? Was ist unser Leib für uns? Manche unserer Erfahrungen bestätigen, dass wir Leib sind, dass wir unser Leib sind, andere, dass wir ihn, wie andere Instrumente, haben und benutzen. Wieder andere, dass er uns hat: Er gehorcht uns durchaus nicht immer, stellt sich unserem Willen häufig entgegen. Was ist dann Herrschsüchtiges an uns, das nicht Leib ist? Der Wille, das Bewusstsein, die Seele, kann man antworten. Sind wir wenigstens eins mit der Seele, ist zumindest sie ein Ganzes? Die Tiefenpsychologie mit der Idee des Unbewussten ist anderer Ansicht. Eine weitere Grenze teilt die Person. Das kann so weitergehen bis zur vollständigen Fragmentierung des sogenannten "Individuums", bis die Vorstellung eines ganzheitlichen "Ich" oder "Selbst" als Fiktion entlarvt wird oder sich selbst ständig zu entlarven droht. (1) Der Zerfall der Person in zwei, vier, n, unendlich viele Teile, dem Problem des Verbundenseins und Zusammenhaltens dieser Teile untereinander, ihrer Konflikte, der Frage, welcher Teil die andern kontrolliere und ob dieser mächtigste Teil überhaupt "Ich" sei, entsprechen in Science Fiction, Gruselfilm und Horror Story eine Vielzahl typischer Motive. Überall dort, wo Körper sich wie ferngesteuert bewegen - Roboter, Androiden, Automaten, aber auch gehende und sprechende Leichen, dazu einzelne, von ihren Körpern abgetrennte Gliedmassen, Köpfe und Hände - wo Menschen durch Telepathie, Hypnose, magische Formeln und Flüche oder durch Parasiten aus dem Innern ihrer eigenen Körper manipuliert werden, ist die Frage nach der Beseelung dieser Menschen, Körper und Körperteile aufgeworfen. In der phantastischen Literatur ist es meist der andere, der als künstlicher Mensch oder als sich bewegender Leichnam entlarvt wird. Das Phantastische könnte seine Wirkung jedoch nicht entfalten, fungierte dieser andere nicht als Spiegel unserer eigenen fragwürdigen

(1) So Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, S. 67: "Das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen können, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden."

Leiblichkeit, als Spiegel, der, durchlaufen von zahllosen Sprüngen und Brüchen, in uns das Leibgefühl mühsam und künstlich zusammengehaltener Fragmente hervorruft. Und genauso, wie die Mauer um die Welt, die sie zusammenhalten soll, Ursache ist für ihre Spaltung und ihren Untergang im Phantastischen, ist in den im folgenden vorgestellten Erzählungen oft ein unzerstörbarer künstlicher Körper gleichzeitig schützender Panzer und angsterregende tote Materie als Teil der Person.

6.1 Der Automatenleib und seine Bewegungen

An den Anfang der neuzeitlichen phantastischen Literatur kann man mühelos das Werk des Philosophen René Descartes stellen. Der Zweifel an der Realität alles Wahrgenommenen ist zwar bei ihm eine Methode, zu unzweifelhafter Gewissheit zu gelangen, und nicht ein literarischer Kunstgriff, Unheimlichkeit zu erzeugen. (1) Aber seine "Meditationen" fordern vom Leser Nachvollzug, Hingabe und möglichst weitgehende Identifikation mit dem Philosophen und seiner systematischen Dekonstruktion der sinnlichen Realität. Unter dem logisch abgesteckten Weg lauert somit jene Mischung aus Verführung und abgründigem Grauen, wie sie dem paranoiden Erleben eigen ist (2):

So will ich denn annehmen, nicht der allgütige Gott, die Quelle der Wahrheit, sondern irgendein böser Geist, der zugleich allmächtig und verschlagen ist, habe all seinen Fleiss daran gewandt, mich zu täuschen; ich will glauben, Himmel, Luft, Erde, Farben, Gestalten, Töne und alle Aussendinge seien nichts als das täuschende Spiel von Träumen, durch die er meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt; mich selbst will ich so ansehen, als hätte ich keine Hände, keine Augen, kein Fleisch, kein Blut, überhaupt keine Sinne, sondern glaubte nur fälschlich das alles zu besitzen.

(1) Jentsch nennt 1906 als erster Autor die "psychische Unsicherheit", einen "Mangel an Orientierung" als Ursache des Unheimlichen (Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen, S. 196). 1970 baut Todorov seine "Einführung in die fantastische Literatur" auf der Unsicherheit (hésitation) des Helden und Lesers hinsichtlich der Deutung rätselhafter Ereignisse auf.

(2) Descartes: Meditationen, S. 39 f. Von Lacan stammt die Aufforderung: "Lisons Descartes comme un cauchemar." (L'Arc 58, "Jacques Lacan", S. 62).

Aber nicht nur durch seine Methode, sondern auch als Begründer der Wissenschaft und des modernen Weltbildes ist Descartes auch der Begründer der phantastischen Literatur unserer Zeit. Erst unser ausschliessliches Vertrauen in dieses Weltbild als dem einzig richtigen verleiht dem Zweifel, der sich, unausrottbar, immer wieder meldet, seine destruktive Wirkung. Es ist, als hätte sich Descartes diesem nagenden Zweifel ein für allemal voll aussetzen wollen, um von da an für immer gegen ihn gefeit zu sein.

Wenn Jentsch schreibt, einer der sichersten Kunstgriffe, unheimliche Wirkungen hervorzurufen, bestehe darin, den Leser darüber im Ungewissen zu lassen, ob er in einer bestimmten Figur eine lebende Person oder etwa einen Automaten vor sich habe (1), so findet sich in Descartes zweiter Meditation eine anschauliche Illustration dieser Theorie (2):

... da sehe ich zufällig vom Fenster aus Menschen auf der Strasse vorübergehen, von denen ich ... gewohnt bin zu sagen: ich sehe sie, und doch sehe ich nichts als die Hüte und Kleider, unter denen sich ja Automaten verbergen könnten!

Lars Gustafsson vergleicht das Beunruhigende an Maschinen mit der Vorstellung eines Gespensts: Etwas Lebloses bewege sich, d.h. simuliere Leben. Im Vergleich mit organischem Leben verweise die Maschine nicht auf den Tod, sondern auf die Möglichkeit, dass unser eigenes Leben, wie das ihre, ein bloss simuliertes sein könnte (3):

Wir alle teilen eine Erfahrung, man mag sie Entfremdung nennen, mag man sie in den Marxschen und Kierkegaardschen Begriffen zu fassen suchen - eine Erfahrung, die uns nötigt, diese Hypothese ins Auge zu fassen: Die Möglichkeit nämlich, dass wir blosse Marionetten sind, mechanische Puppen, Homunculi. Und daraus folgt unvermeidlich die Frage: Wenn dies so wäre, würde es einen Unterschied machen?

Die Maschine spiegelt das Mechanische, Automatische unserer Existenz. Auf die Spitze treiben kann diese Spiegelung natürlich die Science Fiction mit ihren Robotern. Ein Beispiel: In der Erzählung "The Tunnel Under the World" hat der Held (Burckhardt) mit einem Schuss irrtümlicherweise ein Mädchen

(1) Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen, S. 203

(2) Descartes: Meditationen, S. 57

(3) Gustafsson: Mein Gedicht "Die Maschinen", S. 12

getroffen, das ihm bei seiner Suche nach den Erbauern eines unendlich scheinenden Tunnels unter seiner Heimatstadt behilflich war (1):

(Burckhardt) kniete neben dem Mädchen. Sie lag flach auf dem Rücken mit durcheinandergeworfenen Armen. Blut war nicht zu sehen, und kaum etwas von der Wunde, doch kein lebendes menschliches Wesen hätte so daliegen können wie sie.

Dennoch, sie war nicht tot.

Sie war nicht tot, und Burckhardt, neben ihr erstarrt, dachte: "Sie ist aber auch nicht lebendig."

Es gab keinen fühlbaren Puls, aber da war ein rhythmisches Zucken der ausgestreckten Finger einer Hand.

Kein Atemgeräusch war zu hören, aber ein zischender Laut.

Die Augen waren offen und auf Burckhardt gerichtet. Weder Furch noch Schmerz war in ihnen, nur ein Mitleid, abgründiger als die Hölle.

Mit ungezügelt sich werfenden Lippen sagte sie: "Keine - Angst, Mr. Burckhardt, Ich - bin in Ordnung."

Burckhardt richtete sich in der Hocke auf und starrte. Wo Blut hätte sein sollen, war nur ein sauberer Unterbruch in einer Substanz, die kein Fleisch war, und ein eingerolltes Ende feinen gold-kupfernen Drahtes.

Burckhardt feuchtete sich die Lippen an.

"Sie sind ein Roboter", sagte er.

Das Mädchen versuchte zu nicken. Die tanzenden Lippen sagten: "Ja. Und sie auch."

Sobald wir an der Menschlichkeit des verwundeten Mädchens zu zweifeln beginnen, hängt jede sentimentale Rührung, die uns vielleicht beschlichen hat, plötzlich absurd im Leeren. Auch die Angst des Helden vor den Folgen seiner Tat wird zumindest fragwürdig, sobald wir wissen, dass er nicht einen Menschen verletzt hat, sondern etwas anderes, schwer zu definierendes im Hinblick auf seine Menschlichkeit.

Schliesslich wird unsere Orientierung nochmals schockartig verrückt, wenn wir erfahren, dass die beiden doch von der selben Machart sind. Wie sollen wir jetzt Burckhardts Tat beurteilen? Macht es jetzt einen Unterschied? - Gustafssons Frage scheint berechtigt.

(1) Pohl: The Tunnel Under the World, S. 173 f. (Meine Uebersetzung)

Die Grundlage für Descartes Physiologie - und natürlich auch für diejenige unserer Zeit - ist die Annahme, der menschliche Körper sei gebaut wie eine Maschine (1):

Ich stelle mir einmal vor, dass der Körper nichts anderes sei als eine Statue oder Maschine aus Erde, die Gott gänzlich in der Absicht formt, sie uns so ähnlich wie möglich zu machen, und zwar derart, dass er ihr nicht nur äußerlich die Farbe und die Gestalt unserer Glieder gibt, sondern auch in ihr Inneres alle jene Teile legt, die notwendig sind, um sie laufen, essen, atmen, kurz alle unsere Funktionen nachahmen zu lassen...

Wenn dies nur eine Analogie oder Metapher ist, so eine, die durch den ganzen Text hindurch anhält und eigentlich nie endgültig auf eine andere, ihr zugrundeliegende Wirklichkeit verweist. Der Mensch ist eben ein mit einer Seele versehener Maschinenkörper. Für den Physiologen geht es nur noch darum, sein genaues Funktionieren, das Zusammenspiel seiner verschiedenen Systeme zu erforschen. Und wenn Descartes Gott der Anschaulichkeit halber vor unseren Augen die Erschaffung des Menschen noch einmal vornehmen lässt - durch das "ich stelle mir einmal vor" sorgfältig abgehoben von der biblischen Schöpfungsgeschichte - so finden wir in dieser Beschreibung eine andere Analogie auf den Kopf gestellt: Hier schafft Gott den Menschen wie ein irdischer Mechanikus einen Automaten (2):

Wir sehen Uhren, kunstvolle Wasserspiele, Mühlen und andere ähnliche Maschinen, die, obwohl sie nur von Menschenhand, hergestellt wurden, nicht der Kraft entbehren, sich aus sich selbst auf ganz verschiedene Weisen zu bewegen. Und wie mir scheint, könnte ich mir von einer Maschine, die - wie ich einmal annehme - aus der Hand Gottes angefertigt sein soll, nicht so viele Bewegungsarten vorstellen noch ihr so viel kunstvolle Bildung zuschreiben, dass man sich nicht vorstellen könnte, dass sie nicht noch mehr davon besitzen kann.

(1) Descartes: Ueber den Menschen, S. 44

(2) Descartes, a.a.O., S. 44. Descartes Vorgehen entspricht grundsätzlich dem modernen Forschungsverfahren der Simulation. Vgl. dazu den "Discours de la Méthode", S. 69 f.: "... entschloss ich mich sogar, diese Welt hier ganz ihren Streitigkeiten zu überlassen und nur von dem zu reden, was in einer neuen Welt geschehen würde..."

Zum Vergleich hier die entsprechende Stelle aus dem "Discours de la Méthode" von 1637 (1):

Dies wird dem keineswegs sonderbar vorkommen, der weiss, wie viele verschiedene Automaten oder bewegungsfähige Maschinen menschliche Geschicklichkeit zustandebringen kann, und dies unter Verwendung nur sehr weniger Einzelteile verglichen mit der grossen Anzahl von Knochen Muskeln, Nerven, Arterien, Venen und all den anderen Bestandteilen, die sich im Leibe jedes Tieres finden. Er wird diesen Leib für eine Maschine ansehen, die aus den Händen Gottes kommt und daher unvergleichlich besser konstruiert ist und weit wunderbarere Getriebe in sich birgt als jede Maschine, die der Mensch erfinden kann.

Descartes hat selbst Entwürfe für Automaten verfasst, unter anderem für einen Seiltänzer und einen Tantalus-Automaten (2) - interessanterweise Darstellungen triumphierendster Körperbeherrschung auf der einen und fruchtloser, ohnmächtiger Anstrengung auf der andern Seite. Und eine Legende erwähnt (3),

dass auch Descartes einen Automaten konstruiert hätte, den er Francine nannte. Während einer Seereise soll ein neugieriger Mitreisender den Kasten, in dem Francine lag, geöffnet und den Automaten zum Kapitän gebracht haben. Dieser glaubte, er habe es mit dem Werk eines Zaubersers zu tun, und warf die Puppe über Bord.

Seltsamerweise war Francine der Name von Descartes früh verstorbenem Kind. (4) Dass beide, das leibliche Kind und die Maschine, dem Gerücht zufolge denselben Namen tragen, deutet auf ihre verborgene Identität.

Der Unterschied zwischen diesen menschlichen Automatenkörpern (5) und den von Menschenhand geschaffenen Maschinen besteht also nur noch in der grös-

(1) Descartes: Discours de la Méthode, S. 91. Der "Discours" verweist auf Passagen aus dem Fragment "L'Homme", das Descartes nie veröffentlichte.

(2) Specht: Descartes, S. 113. Vgl. Descartes: Oeuvres, hsg. von Adam u. Tannery, Bd. X, S. 231 und 435.

(3) Cohen: Golem und Roboter, S. 60 (dort ohne Quellenang.)

(4) Specht: Descartes, S. 31

(5) Paradoxe Beschreibungen der Lebendigkeit von Wesen sind eine Eigenart des Phantastischen. Jörg Hienger spricht von "lebenden Mechanismen" (Literarische Zukunftsphantastik, S. 134) und Dieter Sturm von "toten Untoten" (Vom Erscheinen der Vampire, S. 134). Der Titel einer Sammlung von Erzählungen Philip K. Dicks stellt die beunruhigend-komische Frage: "Träumen Roboter von elektrischen Schafen?"

seren Komplexität des Menschen. Sollte uns Descartes Phantasie von den verkleideten Robotern in den Strassen beunruhigt haben (1), so liefert er uns an einer anderen Stelle seines Werkes zwei sichere Merkmale zur Unterscheidung zwischen künstlichen und echten Menschen (2):

... gäbe es dagegen Maschinen, die unseren Leibern ähnelten und unsere Handlungen insoweit nachahmten, wie dies für Maschinen wahrscheinlich möglich ist, so hätten wir immer zwei ganz sichere Mittel zu der Erkenntnis, dass sie deswegen keineswegs wahre Menschen sind. Erstens könnten sie nämlich niemals Worte oder andere Zeichen dadurch gebrauchen, dass sie sie zusammenstellen, wie wir es tun, um anderen unsere Gedanken bekanntzumachen... Das zweite Mittel ist dies: Sollten diese Maschinen auch manches ebensogut oder vielleicht besser verrichten als irgendeiner von uns, so würden sie doch zweifellos bei vielem anderen versagen, wodurch offen zutage tritt, dass sie nicht aus Einsicht handeln, sondern nur zufolge der Einrichtung ihrer Organe.

Viele Gruselfilme unserer Zeit haben Descartes Merkmale der Automaten übernommen, für das Monster Frankenstein (3), das mit ausgestreckten Armen und starrem Blick einen klobigen Fuss vor den andern setzt, für den tonnen-schwer wirkenden Golem (4), für das Heer der ernennen und blechnen Humanoide von "Metropolis" (5) bis zu "The Day the Earth Stood Still" (6), die alle, jedenfalls in ihrem ursprünglichen Zustand, stumm bleiben. Das Schwere, Steife und Ruckartige ihrer Bewegungen macht es überdeutlich, dass sie "nicht aus Einsicht, sondern nur zufolge der Einrichtung ihrer Organe" handeln. Das Medium des Films ist sehr geeignet, uns diese Merkmale vor Augen zu führen; sie besitzen im Genre des Gruselfilms bereits den Wert einer ikonographischen Tradition. Sowohl was den Gang, als auch was die Sprachlosigkeit der Monstren betrifft. Das ist umso überraschender, als die moderne Technik im Gegensatz zu Descartes Zeiten solche Unzulänglichkeiten mit Sicherheit beheben könnte (7), ganz zu schweigen von einer Technologie der Zukunft. Das wiederum deutet darauf hin, dass die unbeholfenen Bewegun-

(1) Vgl. S. 92

(2) Descartes: Discours de la Méthode, S. 93

(3) Frankenstein, von James Whale, USA 1931.

(4) Der Golem, von Paul Wegener und Carl Boese, Deutschland 1920.

(5) Metropolis, von Fritz Lang, Deutschland 1926.

(6) The Day the Earth Stood Still, von Robert Wise, USA 1951.

(7) Man denke nur an die Fortschritte der Computertechnik und der Prothesenherstellung in unserer Zeit - beide in diesem Zusammenhang besonders relevant.

gen der künstlichen und wiederbelebten Körper in solchen Filmen einen symbolischen Stellenwert haben (1):

Manchmal bewegen sich allerdings selbst in derart Produkten die toten Untoten für einen Moment auf schreckliche Weise und erinnern daran, dass sie von tiefer kommen als aus den seichten Gehirnen ihrer Autoren.

6.2 Die Hässlichkeit des Monsters im Gruselfilm

Welches hybride Verlangen treibt Frankenstein dazu, in unablässigen Versuchen einen künstlichen Menschen bauen zu wollen? Was bedeuten die Bewegungen der Automaten?

Vom ersten Aufzucken der Idee an durchzieht ein quälendes Missverhältnis zwischen Wunsch und Ergebnis, zwischen Traum und Wirklichkeit die Geschichte des Automatenbauers (2):

Das Leben wie der Tod, sie scheinen mir nur noch eingebildete Schranken zu sein, welche ich als erster durchbrechen würde, um danach wahre Kaskaden des Lichtes über unsere Welt der Finsternis auszugiessen! Eine neue Rasse würde mich als ihren Schöpfer, als den Ursprung ihres Daseins segnen. Zahllose glückliche und vortreffliche Geschöpfe würden mir ihr Leben verdanken.

Soweit der Traum. Als erste Gedankenlosigkeit beschliesst Frankenstein "ganz gegen seine Absicht", dem neuen Wesen eine riesenhafte Statur von etwa acht Fuss Höhe zu verleihen. (3) Schon das widerspricht seiner Bewunderung für menschliches Ebenmass, das er ja eigentlich nicht verändern, sondern unsterblich machen wollte. Nun muss er im nachhinein von seinem Werk sagen: "ich trug aus den Beinhausern Knochen zusammen und profanierte das gewaltige Mysterium der Menschengestalt". (4) Das Erwachen aus der schöpferischen Trance ist dementsprechend grausam (5):

(1) Sturm: Vom Erscheinen der Vampire, S. 134

(2) Shelley: Frankenstein, S. 53

(3) Shelley, a.a.O., S. 52

(4) Shelley, a.a.O., S. 54

(5) Shelley, a.a.O., S. 56 f.

In einer düsteren Novembernacht war es soweit: vor meinen Augen lag das Ergebnis all meiner Müh und Plage ... meine Kerze war schon zu einem Stümpfchen heruntergebrannt, als ich in dem Geflacker der schon erlöschenden Flamme das ausdruckslose, gelbliche Auge der Kreatur sich auftun sah. Ein schwerer Atemzug hob ihre Brust, und ein krampfhaftes Zucken durchlief ihre Glieder.

Wie fang' ich's an, Euch die Empfindungen zu beschreiben, welche mich in dem schicksalshaften Augenblicke durchbebten, da das Verhängnis seinen Anfang nahm? Wie geb' ich Euch ein treuliches Abbild der Spottgeburt, welche ich mit so unendlicher Mühe und Sorgfalt zu formen versucht? Wohl waren die Gliedmassen in der rechten Proportion, und auch die Züge hatte ich dem Kanon der Schönheit nachgebildet. Schönheit! - Allmächtiger! Die gelbliche Haut verdeckte nur notdürftig das Spiel der Muskeln und das Pulsieren der Adern. Das Haupthaar war freilich von schimmernder Schwärze und wallte überreich herab. Auch die Zähne erglänzten so weiss wie die Perlen. Doch standen solche Vortrefflichkeiten im schaurigsten Kontraste zu den wässrigen Augen, welche nahezu von derselben Farbe schienen wie die schmutzig weissen Höhlen, darein sie gebettet waren, sowie zu dem runzligen Antlitz und den schwarzen, aller Modellierung entbehrenden Lippen.

Der schicksalshafte Moment ist der einer Aufnahme. Der Schöpfer sollte sein Geschöpf aufnehmen, nicht viel anders als eine Mutter ihr Neugeborenes. Aber wie manche Mütter, die "ihr Kind neun Monate unter dem Herzen getragen und es mit Schmerzen geboren haben", erinnert auch Frankenstein an die Mühe, die er für seine Entstehung aufwendete, hat auch er derart hohe ästhetische Ansprüche, dass ihnen die Realität seiner Kreatur nie zu genügen vermag. Er stösst sein Geschöpf, das grinsend eine Hand nach ihm ausstreckt und unartikulierte Laute von sich gibt - auch es scheint sich der Bedeutung des Augenblicks irgendwie bewusst zu sein - zurück und entflieht. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf, das verstossene Monstrum ist traumatisiert. Es, dessen erste tastende Schritte an die Gehversuche eines Kindes erinnerten, wird böse und beginnt zu töten, da man ihm vom Anfang seines Lebens an mit Hass und Ablehnung begegnet. (1)

Der Gruselfilm kennt noch mehr verstossene Kinder. Der Glöckner von Notre-Dame (2) hat einen Buckel und eine Fratze, das "Phantom der Oper" (3) ein

(1) Den Vorgang der Traumatisierung eines Kindes versucht Whale auch dadurch sichtbar zu machen, dass er das Ungeheuer neugierig die Hand nach der Flamme einer Fackel ausstrecken lässt, bis es durch den Schmerz eines besseren belehrt wird.

(2) Z.B. The Hunchback of Notre Dame, von William Dieterle, USA 1939 (Nach dem Roman "Notre Dame de Paris", von Victor Hugo).

(3) The Phantom of the Opera, von Rupert Julian, USA 1925

von Säure zerfressenes Gesicht. Für sie alle spielt sich, mit der Notwendigkeit einer ballistischen Flugbahn, immer dieselbe Geschichte ab.

Das Ingeheuer ist in irgendeiner Weise immer das Geschöpf des Meisters, auch, wenn dieser es nicht unbedingt mit seinen eigenen Händen erschaffen haben muss. Den Riesenaffen King Kong (1) hat ein furcht- und skrupelloser Manager "gemacht", d.h. ihn von seiner Insel entführt, nach New York gebracht und als Star einer Broadway-Show dem Publikum vorgeführt.

Oft sind die Ungeheuer auch identisch mit dem Meister, als die andere Seite eines Januskopfes. Wenn Dr. Jekyll (2) in seinem Laboratorium ein geheimnisvolles Elixier schluckt, verzerren sich seine edlen Züge zu einer hämischen und lüsternen Fratze, die für eine gewisse Zeit auf seinem Gesicht einfriert und als Mr. Hyde bekannt ist. Mr. Hyde begeht Untaten, deren Dr. Jekyll niemals fähig wäre, die ihn aber offensichtlich derart faszinieren, dass die Verwandlung in den anderen mehr und mehr zu einer Sucht wird. In diesem Sinne ist Hyde Dr. Jekylls Geschöpf.

Oder: Ein sensibler und begabter Mann, Künstler oder Wissenschaftler, wird durch die Machenschaften seiner Feinde in einem brennenden Haus eingeschlossen. Das Feuer zerstört gleichzeitig sein Werk und sein Gesicht. Um die Narben zu verdecken, trägt er fortan eine Maske und lebt zurückgezogen in einem Versteck. Von dort aus übt er Rache an denen, die ihn geschädigt haben. - Bis eine schöne Frau sein Herz erobert, die sich vom schrecklichen Maskenspiel nicht allzusehr einschüchtern lässt, nicht nur das sieht, was hinter der Maske an Hässlichem hervorblickt, sondern tiefer. Ihre Liebe oder ihr Mitleid tilgt das Böse in ihm, er wird gewissermassen erlöst und kann ruhig sterben.

Viele Filme folgen diesem Schema. (3) Zwischen den "Meistern", jenen ungezählten Filmfiguren aus dem Heer der verrückten Wissenschaftlern und bekannten Künstlern, der gekränkten, gebrannten und geschädigten Genies, und ihren Masken spielt dieselbe Beziehung - Identität und Abspaltung - wie zwischen den Monsternachern und ihren Geschöpfen. Einmal ist die Schönheit

(1) King Kong, von M. Cooper und E.B. Schoedsack, USA 1933

(2) Dr. Jekyll and Mr. Hyde, von R. Mamoulian, USA 1932

(3) Z.B. die ganze Serie der Verfilmungen von Gaston Leroux' "Le fantôme de l'Opéra" (1910), sowie die meisten Filme über Wachsmuseen. (Vgl. Koszarski: Mystery of the Wax Museum).

auf dieser Seite, einmal auf jener, einmal die Hässlichkeit aussen und sichtbar, ein andermal verborgen, als Hässlichkeit des Charakters. Und alle Elemente der Geschichte sind miteinander verbunden durch eine Kette von Kränkungen.

Davon erzählt schon der griechische Mythos über einen der ersten Automatenbauer. Hephaistos wurde mit verdrehten Füßen geboren. Seine Mutter Hera schämte sich der Missgeburt und stiess ihn von sich, um ihre Mutterschaft zu verheimlichen. Er rächte sich, indem er ihr einen goldenen Thron sandte, der sich als Falle entpuppte und sie nicht mehr losliess. Als man nach ihm schickte, er solle seine Mutter befreien, sagte Hephaistos trotzig, er habe keine Mutter. (1) Der Preis, den er dafür forderte, sie schliesslich doch loszubinden, war die Ehe mit Aphrodite. Auch mit dieser Schönen wird er nicht glücklich, auch sie bindet er in den Maschen eines unsichtbaren Netzes, als er sie mit Ares ertappt. Treu sind dem Hässlichen nur die goldenen Jungfrauen, die er selbst verfertigt hat. Sie stützen ihn, wenn er umherschleicht. (2)

Sas versteht diesen Mythos im Umfeld der Grossen Mutter und ihrer phallischen Kabiren, die Selbständigkeit nur dadurch erlangen können, dass sie ihre Männlichkeit opfern, so sehr ist diese Teil der grossen Mutter und ihrer Fruchtbarkeit.

Aber nichts bindet einen Menschen stärker an einen andern als erlittene Kränkungen. Sie lösen einen Wiederholungszwang aus, der den Gekränkten zurück an den Ausgangspunkt seines Leidens führt. Dort stellt er nach Möglichkeit die ursprüngliche Situation wieder her, damit das Schicksal diesmal einen andern Lauf nehmen kann. Doch der Wiederholungszwang, seinem Namen getreu, lässt eine wirkliche Aenderung der Geschichte fast nie zu, und die Kränkung wird nicht gelöst, sondern erneuert.

In diesem Zusammenhang müssen wir die Motive der Automatenbauer suchen. Die Neotenie des Menschen, der Umstand, dass er relativ unreif geboren wird im Vergleich zu den meisten Tieren, macht ihn ausserordentlich abhängig von

(1) Kerényi: Mythologie der Griechen, zit. nach Sas: Der Hinkende als Symbol, S. 28.

(2) Sas: Der Hinkende als Symbol, S. 24

den Erwachsenen, v.a. von der Mutter, in der ersten Zeit nach der Geburt. (1) Während einer Periode von mehreren Jahren ist das Menschenjunge sehr anfällig für Ohnmachtserlebnisse und damit für narzisstische Kränkungen. Diese Naturgegebenheit wollen die Automatenbauer durchbrechen. Ihre Kreatur soll von Anfang an vollkommen sein. Aber wie mit Blindheit geschlagen stellen sie, offensichtlich selbst Gekränkte und Verstossene, genau jene Situation wieder her, die sie ursprünglich aufheben wollten: Sie erwarten, narzisstisch bedürftigen Müttern gleich, Bestätigung und Dankbarkeit von seiten ihrer Geschöpfe. "Eine neue Rasse würde mich als ihren Schöpfer, als den Ursprung ihres Daseins segnen. Zahllose glückliche und vortreffliche Geschöpfe würden mir ihr Leben verdanken." (2) Sind diese nur weibliche Mechanismen aus Gold, die den verkrüppelten Meister stützen, so mag sich dessen Wunsch erfüllen. Handelt es sich bei den künstlichen Kindern jedoch um lebendige Wesen, so erstreckt sich die Kränkung auf das Geschöpf, das seinen Meister enttäuscht hat. Und diese Enttäuschung seines Herrn schlägt sich im Innern des Hässlichen nieder als Idealbild auf der einen Seite, dem es nie entsprechen kann, und als das elende Bild seiner eigenen Realität. Unter dem Einfluss dieser quälenden Spannung versucht das Ungeheuer - ganz in Entsprechung zum Vorgehen des Meisters - wenigstens in den Besitz eines vollkommenen Objekts zu kommen.

Das führt zu einem der Schlüsselbilder des Horrorfilms: Das Monster, in seiner ganzen Hässlichkeit als männlich gedacht, trägt die schöne Heldin auf seinen Armen. Es bringt sie weg von ihrer Welt, von der Zivilisation, in seine Höhle, in den Wald, in die Wildnis oder, wenn es ein Untoter ist, in sein Grab. "The Beauty and the Beast" - die Schöne und das Tier - ein oft oberflächlich als Bildunterschrift verwendeter Märchentitel (3), der in Wirklichkeit eine komplexe Beziehungsstruktur verbirgt. Dieses Bild polarisiert Schönheit und Hässlichkeit, wehrlose Eleganz und brutale Gewalt aufs äusserste. Aber das ist nur die Oberfläche. Zwar werden Vergewaltigungsphantasien angesichts dieser Szene rasch hervorgerufen, sie lösen sich

(1) Vgl. Grunberger: Oedipus und Narziss; Portmann: Das extrauterine Frühjahr des Menschen, in: Biologische Fragmente.

(2) Shelley, Frankenstein, S. 53

(3) "La Belle et la Bête" von Mme Leprince de Beaumont.

aber, wie an einem unsichtbaren Hindernis, ebenso rasch wieder auf. Denn Film um Film lässt es mit dem Herumtragen sein Bewenden haben. (1) Mit der Zeit muss man an der Potenz der Monstren zweifeln; dass die Handlungsge-setze des Trivialen die Vergewaltigung von Heldinnen verbieten, genügt hier nicht als Erklärung.

In Wahrheit ist das Ungeheuer selbst ein Phallus, seine steifen Bewegungen, Attribute wie Zähne, Krallen, Mumienwicklung und starrer Blick bedeuten eine permanente Erektion. (2) Damit verliert es jeden Anspruch, Mann zu sein, einen Phallus zu haben und zu gebrauchen. (3) Was es antreibt, ist ein fremder Wille, das Begehren seines Schöpfers, Meisters und Lenkers, der selbst wiederum "impotent" oder "kastriert" ist, wie sein Hinken oder sein Klumpfuss deutlich zeigen. (4) Die Sexualität ist auf seiten des Meisters nicht zuletzt deshalb abgespalten, weil sie sich schlecht mit seiner intel-lektuellen Monomanie (Frankenstein) oder seinem religiösen Fanatismus (The Hunchback of Notre Dame) verträgt. Aber die Abspaltung bleibt erfolglos, das Ungeheuer holt seinen Schöpfer überall ein, auch wenn er, wie Franken-stein, bis in die arktischen Regionen flieht.

Diese vom Ungeheuer angestrebte Wiedervereinigung spricht dafür, dass alle diese Filme - Filme über die zwei Seiten im Menschen, wie "Dr. Jekyll and Mr. Hyde", Filme über Verrückte Wissenschaftler und ihre Geschöpfe wie "Frankenstein", Filme über Monstren der Wildnis und ihre Domppteure wie "King Kong", und schliesslich Filme über Krüppel und ihre "Erzieher" wie "Der Glöckner von Notre Dame" - als Variationen eines einzigen Themas be-trachtet werden dürfen.

Für das Ungeheuer als den hässlichen Teil hat es schwerwiegende Folgen, dass es von seinem Meister unbewusst sehr wohl als Teil des Ganzen erkannt und deshalb entweder weit weg gewünscht oder mit der Ausführung ganz be-stimmter Handlungen beauftragt wird. (5)

(1) Vgl. die entlarvende Zusammenstellung von Bildern in Menningens "Film-buch Science Fiction", S. 42 ff.

(2) Dadoun: Der Fetischismus im Horrorfilm, S. 361

(3) Lacan: Die Bedeutung des Phallus; Leclair: Das Reale entlarven, S. 160 f.; Dadoun: Der Fetischismus im Horrorfilm, S. 360.

(4) Vgl. Sas: Der Hinkende als Symbol, S. 105

(5) Die erste berühmte Aufspaltung dieser Art in der Filmgeschichte ist sicher der Fall des Schaustellers Dr. Caligari und des von ihm kontrol-

In manchen Versionen hat diese Entfremdung des Ungeheuers von seinen eigenen Wünschen die Form einer Verwünschung oder eines Fluches. (1) Was der Mumie Leben und Cocteau "Bête" ihre magische Kraft verleiht, ist das, was gleichzeitig beide daran hindert, ans Ziel ihrer Wünsche zu kommen. Die Metapher des "im Leben Totseins" wird in diesem Zusammenhang, über ihren üblichen Anwendungsbereich im Falle von Vampiren, Mumien und galvanisierten Leichen hinaus, noch und noch beigezogen. So lautet das Motto zum Film "King Kong", eingeführt als "altes arabisches Sprichwort" (2):

Und der Prophet sagte: Und siehe, die Bestie erblickte das Antlitz der Schönheit und hielt inne mit Töten. Und war von diesem Tage an wie ein Toter.

Alle bewegen sich die Ungeheur somit in einer zeitlosen Vorhölle unerfüllten Begehrens, aufgespannt zwischen dem einen Impuls, die Schöne aufzunehmen und fortzutragen, und jenem andern, sie ohnmächtig aber unverletzt niedergleiten zu lassen auf ein Lager, immer dienend, entweder der Herrin oder dem Meister. Dabei sind die Münder hässlich verzerrt, die Laute Tierlaute, und nur die Augen blicken manchmal menschlich. Verlassen können die Monstren ihr Limbo nur auf dem Wege der Selbstzerstörung - die sie, kraft ihrer Selbstentfremdung, auch nicht ohne fremde Hilfe bewerkstelligen können. Liest man ihr den Spruch des Lebens aus dem ägyptischen Totenbuch rückwärts vor, so greift sich die Mumie wie hypnotisiert an den Kopf, drückt, bis weisser Staub und schwarzer Schädel zerkrümeln, zerstört dann den Torso und kommt so völlig zu Ruhe. (3)

Und die ritterliche Bestie aus Cocteau's Film verwandelt sich durch die Tränen eines Mädchens so radikal - in einen schönen Prinzen -, dass von einer wahren Erfüllung ihrer Wünsche auch nicht die Rede sein kann. Ihre

lierten Somnambulen Cesare. Schon 1919 zeigen die schlafwandlerischen Bewegungen des Mediums, dass es im Moment, wo es die Heldin entführt, unter dem Einfluss eines fremden Willens handelt. (Robert Wiene: Das Kabinett des Dr. Caligari, Deutschland 1919).

(1) Z.B. "The Mummy", von Karl Freund, USA 1932, "The Mummy", von Terence Fisher, GB 1959, "La Belle et la Bête", von Jean Cocteau, Frankreich 1946.

(2) zit. nach Annan: Ape: The Kingdom of Kong, S. 40

(3) "The Mummy's Shroud", von John Gilling, GB 1967

eindrückliche Gestalt existiert fort, der zwielichtige Avenant hat sie erhalten, aber sie ist tot, mit Dianas Pfeil im Rücken.

Das Monster Frankensteins und die anderen ungeschlachteten Gestalten des Grusel Films werden vom Feuer verzehrt, vom Sumpf verschlungen und von einstürzenden Gewölben verschüttet; sie kehren zurück zu den Elementen, die dem Meister als Stoff für seine wahnwitzigen Experimente dienten.

"It was Beauty that killed the Beast", heisst es am Schluss von "King Kong": Die Schönheit tötete das Tier. Im Moment, wo das (männliche) Tier der (weiblichen) Schönheit ausgesetzt wird, gewinnt es an Menschlichkeit, verliert es seine instinkthafte Unschuld, kommt das Begehren nach dem Unerreichbaren in seine Welt. Es wird eifersüchtig, reizbar und hilflos, lässt sich verführen, fangen und schliesslich töten. "Oh wäre ich doch aus Stein wie du!" klagt Quasimodo, der bucklige Glöckner. Er spricht zu einer der steinernen Fratzen an der Kirchenfassade. Lieber aus Stein, lieber leblos sein als einen solchen Körper zu haben und eine Sehnsucht, die sich nie mit ihm wird vertragen können.

Der Traum, einen vollkommenen Menschen zu schaffen, scheitert in jedem Fall. Das Monstrum, die Kreatur, das Wesen, "Es" - hat selbst keine Schönheit, es muss sie verfolgen in der Gestalt der Heldin. Aber dasselbe gilt für den Monsterbauer. Auch er wird in seinem Werk angetrieben vom Wunsch, das zu schaffen, was im Gegensatz zu ihm alles besitzt, alles in sich vereinigt, damit die Gespaltenheit in Idealbild und elender Realität ein Ende nehme. Sich selbst erlebt er als unvollkommen und teilhaft. Wir sehen uns einer langen Kette gegenüber: Erfahrung der eigenen, mangelhaften Körperlichkeit, Delegation der Vollkommenheit an ein zu schaffendes Geschöpf oder an eine schöne Frau, Versuch, dieses Objekts wenigstens habhaft zu werden, es zu beherrschen, um so seiner Vollkommenheit und Stärke teilhaftig zu werden, Scheitern dieses Versuchs, Zerstörung.

Genauer: Das Erleben der eigenen Person als qualvoll gespalten in Ideale und unzulängliche Realitäten bringt den Meister dazu, die Spaltung an einem andern Ort, in einem vollkommenen Geschöpf aufheben zu wollen. Das Geschöpf erfüllt die Erwartungen des Meisters nicht. Dafür erhält es nun eine andere Funktion auf der selben Linie: Noch hässlicher als der Meister, aber

triebhafter und starker, wird es zum Träger jener Wünsche, die der Meister an sich selber nicht wahrnehmen mochte. Damit dennt sich die Spaltung auf das Ungeheuer aus. Es darf seinen eigenen Wünsche nach Liebe nicht nachgeben, denn sein Leib ist hässlich, und seine Kraft steht im Dienste des Meisters. Für es wird nun die Schöne zum Inbegriff alles Vollkommenen. Es trägt sie auf seinen Armen, doch weiter geht die Liebesgeschichte nie. Irgendwann wird ihm die Verkörperung der Schönheit wieder genommen, worauf die physische Zerstörung seinem Leiden ein Ende setzt und die Ordnung wieder herstellt. Der Absurdität des Gruselfilms entspricht seine verborgene Dimension der Trauer und der Resignation.

6.3 Pygmalions Freude

Pygmalions Freude ist die Trauer der Science Fiction. Am Beispiel der unglücklich verliebten Monstren haben wir gesehen, wie die eigene Leiblichkeit ihnen zum Verhängnis wurde (1), da sie eine unüberbrückbare Kluft bedeutet zwischen ihnen, den schwerfälligen Bewerbern und ihren Angebeteten. Im Falle von "King Kong und die weisse Frau" (2) sind die Körper buchstäblich unvereinbar, so sehr, dass ihre tragische Liebe häufig ins Lächerliche abgeleitet. Der Film erklärt auch nicht, warum ein riesiger Gorilla sich in eine Frau verliebt, die auf seinem Handteller Platz hat. Aber er erzählt eine Geschichte, die darauf angelegt ist, uns die dargestellten Gefühle - King Kongs Begehren, seine Wut und seine Trauer - als menschliche vorzuführen.

Als kindliche, genau genommen, denn der Film kehrt die Grössenunterschiede zwischen dem kleinen Jungen, der seine Mutter begehrt und erkennen muss,

(1) Alle Filmtitel, die von einem Fluch sprechen, spielen darauf an. "The Curse of Frankenstein" ist der Fluch des Wissenschaftlers, der immer neue monströse Kreaturen schafft, die ihren Körper immer aufs neue verfluchen. Oder es geht um wirkliche Flüche ("The Curse of the Werewolf", "The Mummy's Curse"), die sich aber auch auf eine gestörte Körperlichkeit beziehen, einen Mann in Vollmondnächten zu einem Tiermenschen werden lassen oder eine Mumie Tausende von Jahren nach ihrem Tod auf den Rachezug gegen Grabschänder schicken.

(2) Die eigenartige deutsche Uebersetzung des Filmtitels "King Kong": (Ist der Affe ein Schwarzer?)

dass er sie nicht besitzen kann, "weil er noch zu klein ist", und seinem erwachsenen Liebesobjekt einfach um. (1)

Der Unterschied, der den Verliebten von seinem Objekt trennt, wird beibehalten, doch ist King Kong nicht zu klein, sondern zu gross für die Heldin, sein sanftes Liebeswerben löst bei ihr Angst aus. Und während ein Kind, das von seiner Mutter abgewiesen oder getrennt wird, oft den wechselnden Gefühlen von Wut, Eifersucht und Ohnmacht ausgeliefert ist, kann der Riesenaffe seiner Enttäuschung in gigantischen Zerstörungssorgien Luft machen.

Die Science Fiction und ihre Träume von körperlichen Verwandlungen (Mensch in Maschine, Maschine in Menschen, Grosses in Kleines, Kleines in Grosses) müsste Pygmalion wie King Kong in der Zukunft eigentlich glücklich machen. Alle Unterschiede würden operativ, hormonell oder auf magische Weise beseitigt und die Liebenden könnten einander endlich umarmen. Die folgenden Erzählungen zeigen jedoch, dass diesem Genre die trennende Verwandlung plausibler erscheint als die vereinigende. Pygmalions Freude ist die Trauer der Science Fiction. Was geschieht mit der Liebe zwischen zwei Menschen, fragt sie, wenn einer von ihnen einen künstlichen Körper erhält? Ist diese Liebe auf die Persönlichkeit gerichtet, die ja mit dem Gehirn des Operierten erhalten bliebe, oder auf den Körper? Dann allerdings müssten alle Versuche der Verständigung abprallen an einer harten und glänzenden Oberfläche. Auf diese Frage geben die einzelnen Erzählungen verschiedene Antworten, sie rechnen aber immer mit einem anfänglichen Schock, einem Versagen des Bemühens um Anpassung an die neue Situation oder aber mit einer schmerzhaften Zeit der Auseinandersetzung.

(1) Freud wurde dieses Nicht-haben-Können auf das Inzestverbot zurückführen. In seinem Aufsatz "Oedipus und Narzissmus" hat jedoch Bela Grunberger die These aufgestellt, dass das Verbot ("du darfst nicht") die viel kränkendere Einsicht verdecken helfe, dass das Kind zur Erfüllung des oedipalen Wunsches zu klein sei ("du kannst ja gar nicht"). Auch Janine Chasseguet-Smirgel sieht im Unterschied zwischen den Geschlechtern und im Unterschied zwischen dem unentwickelten Körper des Kindes und dem sexuell wie motorisch gereiften Körper der Erwachsenen die wichtigsten Quellen für narzisstische Kränkungen ("Reflexions On the Connexions Between Perversion and Sadism").

"Compassion Circuit" heisst eine Erzählung von John Wyndham. Ein "Schaltkreis des Mitleids" verleiht jedem Roboter eine mitfühlende Grundeinstellung seinen schwachen Konstrukteuren gegenüber. Dank diesem Schaltkreis erlebt auch Janet ihren Haushaltsroboter Hester mehr und mehr als eine Freundin, von der sie sich verstanden fühlt. Janet wird immer schwächer, da sie an einer unheilbaren Krankheit leidet. Hesters eherne Kraft bewegt sie schliesslich dazu, sich einer radikalen Operation zu unterziehen. Nach erstaunlich kurzer Zeit trifft ihr Mann sie zuhause an, im Bett, bis zum Kinn zugedeckt. Sie möchte ihm offenbar etwas Wichtiges mitteilen, er beruhigt sie und greift nach ihrer Hand unter der Decke. Diese ist eiskalt, ebenso ihr ganzer übriger Körper. Der Mann schreit auf, flieht aus dem Zimmer und stürzt die Treppe hinunter. Hester findet ihn noch lebend, aber mit gebrochenem Hals am Fuss der Treppe. Sie ruft das Krankenhaus an und ordnet dieselbe Operation ein zweitesmal an, diesmal für den Mann. "Seine Frau wird die Einwilligung auf jeden Fall unterzeichnen", sagt sie.

Das Ende der Erzählung begünstigt Phantasien des Lesers über das Liebesleben der beiden Operierten. Mann und Frau werden sich zwar weiterhin küssen können, aber ihre Körper werden hart und metallisch klingen, wenn sie aneinanderstossen. Ob sie dabei noch etwas fühlen, ist fraglich. Wie in Pohls "The Tunnel Under the World" (1) liegt eine schreckliche Ironie in dem Umstand, dass der Mann jeweils über eine tiefgreifende leibliche Veränderung der Frau erschrickt, bevor eine weitere Schraubendrehung des Schicksals ihm entdeckt, dass der Unterschied nicht mehr besteht, weil er selbst, wie sie, nun auch ein halber Roboter geworden ist.

In Catherine Lucille Moores "No Woman Born" warten zwei Männer unruhig darauf, von einer berühmten Sängerin empfangen zu werden. Der eine, Harris, ist ihr Manager. Er hat sie während einem Jahr nicht mehr gesehen. Der andere Maltzer (2), hat während diesem Jahr versucht, ihr einen neuen Körper zu geben. Wissenschaftler, Techniker und Aerzte unter seiner Leitung haben ihr Gehirn aus dem alten, bei einem Theaterbrand völlig zerstörten

(1) Vgl. S. 93.

(2) Der Name erinnert an Maelzel, den Erbauer des Schachautomaten, dem Edgar Allan Poe eine Studie gewidmet hat.

Körper geborgen, es in seine neue Behausung überführt und ihr dann mühevoll die elementarsten Bewegungen wieder beigebracht.

Nur Maltzer weiss, wie Deirdre jetzt aussieht. Harris versucht, auf alles gefasst zu sein. Sie war eine der schönsten Frauen, die er kannte, und er kann sich nicht vorstellen, dass ein mechanischer Körper ihre einstige Schönheit bewahren konnte.

Aus einem Sessel, dessen Lehne sie noch verdeckt, begrüsst Deirdre die eintretenden Männer mit ihrer alten, faszinierenden Stimme. Unter deren Einfluss glaubt Harris zuerst, auch Deirdres Gestalt unverändert vor sich zu haben. Dann sieht er die Metallringe, aus der ihr Körper zusammengesetzt ist. Aber sobald sie sich bewegt, löst sich sein Schrecken wieder. Die Bewegungen sind die ihren, Deirdre ist wirklich auferstanden.

Maltzer hat klugerweise nicht viel Wert auf äussere Ähnlichkeiten gelegt. Deirdres Kopf weist kein eigentliches Gesicht auf, ist eine elegant modellierte goldene Eiform mit einer Art Halbmaske an der Stelle der Augen. Er erinnert an einen Porträtkopf von Brancusi.

Die Arme, und offenbar der ganze Körper unter ihrem Gewand, besteht aus Ringen, die ein Magnetfeld zusammenhält. Das verleiht Deirdre vollkommene Bewegungsfreiheit, mehr als jede Anordnung von Stäben und Gelenken es vermocht hätte.

Die neue Deirdre ist eine Mischung aus einer schönen Frau und etwas anderem, vielleicht der Rüstung eines mittelalterlichen Ritters. Diesen Eindruck verstärkt ihr Kleid, ein feines, aber schweres goldenes Kettenhemd. Als Deirdre in ihrer Freude zu tanzen beginnt und über ihre Schulter in den Spiegel blickt, versteht Harris, warum sie wieder auftreten will. Aber wie würde ein Publikum reagieren, das sie nicht in der Masse kannte und liebte wie er?

Die Reaktion des Publikums ist ein Begeisterungsturm. Deirdre beweist, dass sie ihren neuen Körper so perfekt beherrscht wie ihren alten. Nach einer kurzen und atemlosen Stille wird sie von Zuschauern erkannt und jubelnd akzeptiert. Niemand hat bemerkt, als sie sich mit Kuschhänden bedankt, dass dort, wo sie die Hand hinlegt, kein Mund mehr ist.

Maltzer ist sehr beunruhigt. Er glaubt weder an Deirdres Selbstvertrauen noch an die Treue des Publikums. "Ich glaube nicht, dass du sie aufhalten kannst", meint Harris. Aber er denkt an die Möglichkeit, dass Maltzer als

Schöpfer des goldenen Körpers ein Schloss darin einbauen konnte, zu dem er den Schlüssel in Händen hält.

Bei ihrer nächsten Begegnung sagt Maltzer zu Deirdre: "Ich habe einen Fehler gemacht. Ich habe dich verletzlich geschaffen, ohne Waffen gegen die Ablehnung anderer Menschen. Ich kann dich nicht aufhalten. Aber ich bringe es auch nicht über mich, deinen Untergang mitanzusehen. Ich weiss nicht einmal, ob du verstehst, was ich dir sage, denn du bist nicht menschlich. Von allen Sinnen, die die Menschen untereinander verbinden, hast du nur die Augen. Du bist nichts als ein klarer Geist, der einen Metallkörper bewegt, dem Wind ausgeliefert wie eine Kerzenflamme in einem Glas."

Nach einer Pause antwortet Deirdre: "Ich bin kein Untermensch. Du bist nicht Frankenstein, und ich nicht deine Kreatur, aus totem Fleisch gemacht. Ich bin ich selbst - und lebendig. Du hast mein Leben nur bewahrt, es nicht geschaffen." Sie wirft ihre halbgerauchte Zigarette in den Kamin, und wieder hat keiner der Männer etwas daran gefunden, sie rauchen zu sehen - ohne Mund.

Maltzer lässt sich aus seiner Verzweiflung nicht herausholen und will sich aus dem Fenster stürzen. Deirdres goldener Körper blitzt in einer einzigen Bewegung auf, als sie den Raum durchquert. Schon sieht Harris seinen Freund ins Leere fallen, da hebt Deirdre ihn bereits vom Fensterbrett herunter, wie eine Mutter ihr Kind.

"Es ist wahr, dass ich manchmal unglücklich bin", sagt sie, "aber ich bin nicht schwach. Hört zu." Sie wirft den Kopf in den Nacken. Ihr erst leises Summen schwillt rasch zu einem mächtigen Ton an, der die Wände erbeben lässt. Es ist, wie wenn Deirdre jedes einzelne Atom in Schwingungen versetzte. Der Ton er stirbt, und sie lacht. "Seht ihr? Ich habe keine Angst vor anderen Menschen. Bereits imitieren Frauen meine Kleidung und tragen Masken wie die meine. Hast du gemeint, Maltzer, die fünf menschlichen Sinne seien die einzigen? Du hast kein Ungeheuer, sondern etwas Vollkommenes geschaffen. Du hast dem Phönix ein Feuer angezündet. So, wie ich bin, werde ich allein bleiben, wie er. Vielleicht wäre es wirklich besser, jetzt gleich ein Ende zu setzen. Aber so vieles bleibt noch zu erforschen. Ich frage mich..."

'"Ich frage mich..." sagte sie, und der ferne Klang von Erz war schon in ihrer Stimme.' Mit diesem Satz endet die Erzählung. (1) Sie schildert nicht Verzweiflung und Wut, sondern den Triumph eines Menschen, der über einen praktisch unzerstörbaren Körper verfügt. Deirdres Einsamkeit trägt den Glanz einer splendid isolation, ist nicht die einer verstossenen Missgeburt, sondern eines Uebermenschen auf seinem einsamen Gipfel. Durch die Gegenüberstellung eines Körper und Seele versehrenden Unfalls und einer triumphalen leiblichen Ueberwindung des Traumas etabliert sich die Geschichte auf einer 'phallischen' Ebene. (2) Es geht um die Konfrontation zwischen einer Frau, deren neuer Körper, gesichtslos und schlangenhaft, wie er ist, auch äusserlich einem Phallus gleicht, und zweier Männer, die nicht akzeptieren wollen, dass sie ihnen weit überlegen und keineswegs unglücklich ist. Auch der Titel - "No Woman Born" - spielt darauf an, dass Deirdres zweite, jungfräuliche Geburt sie aus der Masse und Generationenfolge gewöhnlicher Menschen heraushebt. (3) Es ist die Geschichte einer Machtdemonstration, einer Exhibition magischer Kräfte an einem Ort, wo man sie nicht erwartet hätte. Deirdre führt den beiden Männern, die sie "gemacht" haben - der eine ihren Körper, der andere ihre Karriere - vor, dass sie nicht mehr ihr Geschöpf ist. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern hat sich verwandelt in den Unterschied zwischen Mensch und Uebermensch. Im Ton von Deirdres Stimme schwingt eine grosse Bedrohung mit.

Die nächste Erzählung ist insofern die modernste, als sie den Triumph des neuen Körpers auch als Erstarrung deutet, als Ueberspielen der Trauer um das Anderssein. Sie schildert eine Psychotherapie der Zukunft. Die scheinbar fremdartige Szenerie ist in Wirklichkeit eine sensible Veranschaulichung des Heilungsprozesses, wie ihn unsere Zeit sieht.

Dorian Lorca, der Erzähler in Michael Bishops "The House of Compassionate Sharers", sagt von sich selbst: "Ich war ein System, eine Reihe myoelektrischer und neuromechanischer Komponenten, und der Unfall, der an dieser sterilen und emailharten Verleiblichung schuld war, lag volle zwei Jahre zurück. Dieser Morgen war so etwas wie ein Geburtstag. Ich hätte mich mitt-

(1) Moore: No Woman Born, S. 288.

(2) Grunberger: Das phallische Bild.

(3) Vgl. S. 106, Anmerkung 1.

lerweile damit abfinden müssen. Ich hatte es getan. Ich hatte eine absolute Übereinstimmung mit mir selbst erreicht. Narzisstisch, könnte man sagen. Und hier lag das Problem." (1)

Mit seinen hypersensiblen künstlichen Sinnesorganen erlebt der neue Dorian Lorca die Menschen als abstoßend. Er sieht vor allem das, was sie nicht sehen: die Poren der Haut, fettige Ablagerungen, Auswüchse. Selbst die Gegenwart seiner Frau, die sehr schön ist und ihn zu lieben scheint, erträgt er nicht mehr. Nur noch aus Distanz bewundert er "die ästhetische Kargheit ihres Profils". (2) Sein grösster Wunsch ist es, als kybernetisches Organ in die Steuerung eines Raumschiffs eingebaut zu werden. Er möchte Maschinerie um sich haben und die sterile Leere des Weltraums.

Ein letzter Versuch: Er erklärt sich dazu bereit, ins "Haus der teilnehmenden Wesen" einzutreten. Das ist eine Art Klinik zur Heilung Gemütskranker, von Reichen manchmal als Bordell benützt. Die Leiterin erklärt Lorca nur, dass die "Sharer" freiwillig und aus unergründlichen Motiven dem Haus ihre Hilfe zur Verfügung stellten. Dann führt sie ihn in einen dunklen Raum und lässt ihn allein.

Unter der Decke schwingt ein Vogelkäfig. Auf dem Bett liegt eine Gestalt. Zögernd berührt Lorca ihren Kopf, er ist vollkommen hart, und wirkt dennoch lebendig. Ein Wesen, das sein Skelett aussen trägt? Auch die Augen sind hart, wie künstliche Fotozellen. Nur der von einer seidenweichen Haut überzogene Körper wirkt organischer.

Lorca hat begonnen, mit dem Wesen zu sprechen, erhält aber keine Antworten auf seine Fragen. Nach einiger Zeit erträgt er die Spannung nicht mehr und zieht sich für den Rest der Nacht auf den Fussboden zurück. Neben der Gestalt auf dem Bett zu schlafen, kann er sich nicht vorstellen.

Beim nächsten Besuch vergisst er rasch seinen Entschluss, nicht mehr zu sprechen. Der "Sharer" gehorcht seinem Befehl, aufzustehen. Er überreicht Lorca eine Scheibe aus Metall und eine Art Leuchtstift. Die Scheibe passt in eine Vertiefung in der Brust des Wesens. Sie scheint es zu lähmen. Erst der Strahl aus dem Stift, auf die Scheibe gezielt, gibt dem Körper das Leben zurück. Die beiden Dinge verleihen Lorca Macht über seinen Sharer. Er

(1) Bishop: The House of Compassionate Sharers, S. 61 (m.Ueb.)

(2) Bishop, a.a.O., S. 64

lässt ihn tanzen wie eine Marionette, dann emporschweben bis unter die Wölbung der Decke. Dann den Vogel aus dem Käfig nehmen, damit er ihn töte. Bevor etwas geschehen kann, unterbricht das Klopfen der Leiterin die Sitzung. Durchglüht von Scham und Triumph verlässt Lorca den Raum.

Später erzählt er dem Sharer aus seinem Leben. Seine Gattin war Gouverneur von Diroste, an ihrer Seite lernte er, seine Sexualität als Waffe einzusetzen. Später träumte er oft von einer jungen Frau, die er dazu benutzte, seine Frau eifersüchtig zu machen. Er behängte sie mit den Juwelen seiner Frau, so, dass diese es sehen konnte. Er träumte, er wolle die junge Frau zwingen, ihm zu Willen zu sein. Sie liegt als juwelenbesetzter Automat in einer labyrinthischen Katakombe. Jedesmal stösst sie ihn mit klirrendem Lachen zurück, worauf er sich mutlos an den Aufstieg zur Oberfläche macht.

Als der Sharer ihm erneut Scheibe und Lichtstift anbietet, deren Gebrauch für Lorca Macht über einen vollkommenen, veräusserlichten Körper bedeutet, weist er die Gabe zurück. "Er war sich selbst zurückgegeben, wie ich mir selbst zurückgegeben war." (1)

Die entscheidende Wendung tritt ein, als die Leiterin Lorca zu Hilfe ruft gegen zwei Besucher, die ihren Sharer mutwillig quälen. Sie erklären zynisch, dass sie die Regeln eingehalten und ihn nicht getötet hätten. Aber sie haben eines seiner kristallinen Augen halb aus der Höhle gelöst: sein seltsames Gesicht ist blutüberströmt.

In diesem Augenblick gemeinsamer Anteilnahme am Bett des verletzten Wesens erkennt Lorca, dass nicht nur die beiden statuenhaften Wesen und die Leiterin zu den Sharern gehören, sondern dass er selbst auch einer geworden ist. Die nächsten zweiundvierzig Jahre verbringt er mit seiner Frau. Nach ihrem Tod kehrt er ins Haus der "Compassionate Sharers" zurück, äusserlich ebenso fremdartig und abweisend wie seine Gefährten, aber in seinen Gefühlen lebendiger als er es je zuvor war, ohne die effiziente mechanische Leblosigkeit, die er zu einem Gott gemacht hatte.

(1) Bishop: The House of Compassionate Sharers, S. 88

Im Verlauf der Erzählung übernimmt Lorcass emailharter Körper die Funktion eines Zeichens. Er steht jetzt für Verhärtungen und Narben in seiner Seele, deren Entstehung schon weiter zurückliegt. Die Art und Weise, wie er um die Liebe seiner Frau warb, musste ihn mehr und mehr von ihr, sich selber und den Menschen entfremden, die er zum Zwecke dieses Werbens missbrauchte. Der Unfall war auch ein Glücksfall, denn er zwang Lorca, eine neue Beziehung zu seinem Körper, der schon vor seinem Unfall zu einem Automaten, einem reinen Instrument geworden war, anzubahnen - und damit auch zu den verschütteten Stellen seines Inneren. In einer klassischen Uebertragungssituation spricht Lorca zu einer stummen Gestalt, die er als seinesgleichen akzeptieren kann, über die er Macht ausüben darf. Dabei lernt er die versteinernde Wirkung von Macht kennen. Schritt um Schritt kann er sie ersetzen durch Vertrauen, durch "compassionate sharing". Die Erzählung lässt keine Illusionen darüber bestehen, wie mühselig der beschriebene Prozess ist. Es geht lange, bis der Isolierte sich wieder als Teil der Gemeinschaft aller fühlenden Wesen wahrnehmen kann.

Alle hier wiedergegebenen Erzählungen lösen ausnahmslos ein komplexes Spiel von Spiegelungen aus. Sie wirken, indem sie uns, die Leser, darin fangen. Wir lassen uns darin fangen, weil wir selbst schon ein System von Spiegelungen sind (1), das sich leicht einfügt in jenes grössere Spiel von Reflexionen, der fiktiven Welt eines literarischen Werkes. Allein das Bild unseres eigenen Leibes als Vertreter unserer Person ist die vereinfachte Facette des Körpers, "mit dem die Medizin sich befasst" (2), jene Facette, die dem Auge unserer Seele zugewandt ist. So kommt es, dass bei jeder Begegnung mit einem anderen Menschen dessen Leiblichkeit zum Spiegelbild unseren eigenen seelischen und leiblichen Wirklichkeit wird. Die drei Beispiele arrangierten für uns Begegnungen mit Menschen, deren unorganische neue Körper ganz besonders schmerzlich mit den "weicheeren" Vorstellungen zusammenprallen, die sie von sich haben. Sind wir mit den Protagonisten bis zu dieser Erfahrung vorgedrungen, so bringt uns die Erzählung gerade die

(1) Vgl. Lacan: Das Seminar von J.L. IV, Freuds technische Schriften, S. 100 ff.

(2) Vgl. S. 146

gegenteilige Einsicht nahe, dass der emailharte Leib nämlich auch die Erfüllung eines Wunsches nach Unverletzlichkeit und übermenschlicher Kraft ist, oder symptomatischer Ausdruck einer inneren Verhärtung, dass er als "Aeusseres" also gar nicht schlecht passt zum "Inneren" des jeweiligen Menschen. So dass wir zum Schluss gelangen, ein derartiger Körpertausch brauche nicht notwendigerweise zu einer Katastrophe zu führen, er erlaube vielmehr einer anderen, bisher verborgenen Seite im Menschen, hervorzutreten, die nun kennengelernt und ausgelebt werden muss.

In einer letzten, vielleicht der eindrücklichsten Erzählung in diesem Zusammenhang ist diese versöhnliche Sicht verstellt. Stanislaw Lems "Die Maske" schildert eine Metamorphose, die nicht einen Schmetterling aus dem Gefängnis seiner Verpuppung befreit, sondern umgekehrt ein tödlich stechendes Ding aus seiner schönen und täuschenden Hülle. Wie so oft in dieser literarischen Gattung ist im Text selbst kein Ort für das Gefühl der Trauer vorgesehen, denn dieser Text ist der Diskurs eines künstlichen Wesens, das nicht für Trauer programmiert ist. Trauer würde es hindern an seiner Aufgabe: mit seinem Stachel zu töten, was es mit seiner schönen Hülle verführt und in Liebe an sich gebunden hat. Allein der Leser verfügt vielleicht über die nötige Freiheit, den Konflikt zu fühlen, der sich daraus ergibt, dass einem konstanten "Ich" ein sich wandelnder Körper widersprüchliche Bestimmungen aufzwingt. Es ist nicht nur ein Konflikt zwischen Liebe und Hass, sondern ebenso deutlich - und in Anlehnung an "No Woman Born" - derjenige zwischen weiblichen und männlichen Funktionen, die im selben Leib quasi ineinander verschachtelt sind.

Am Anfang waren die Dunkelheit und die kalten Flammen und ein gedehntes Dröhnen und an langen Funkenschnüren schwarz berusste vielgliedrige Haken, die mich weitergaben, und kriechende Metallschlangen, die mich mit rüsselartig abgeflachten Köpfen berührten, und jede Berührung erzeugte einen blitzschnellen, scharfen und fast wohlhlüstigen Schauder. (1)

Bevor das Wesen, das hier spricht, über eine Schwelle in einen Saal voller schöngekleideter Menschen, unter ihnen der König, tritt, war für es eine

(1) Lem: Die Maske, S. 9

Zeit, von der es nur vague und widersprüchliche Erinnerungsfetzen von der Art des oben zitierten in seinem Geiste vorfindet. Dann tritt es in die Lichterfülle und den Kreis von Gesichtern, die sich ihm zuwenden (1):

Da sprang in mir, nicht hörbar, sondern nur spürbar eine feine Saite, ich spürte einen so tiefen Zufluss weiblicher Geschlechtlichkeit, dass mich schwindelte und ich die Lider schloss. Und als ich so stand mit geschlossenen Augen, erreichten mich von allen Seiten Worte, denn zugleich mit dem Geschlecht war die Sprache in mich eingetreten. Ich öffnete die Augen und lächelte und schritt voran, meine Kleider folgten mir...

Nur der König scheint zu wissen, wer sie ist - oder was. Sie sucht jemanden. In einem nicht mehr jungen, elegant gekleideten Mann mit grüblerischem Gesichtsausdruck erkennt sie den Gesuchten, "Arrhodes, den der König hasste wie niemanden sonst". (2) Er scheint tief betroffen von ihrer Schönheit, und sie fühlt sich wie für ihn geschaffen. Dennoch warnt sie ihn davor, sie näher kennenlernen zu wollen. Die Widersprüchlichkeit ihrer Erinnerung verwirrt sie, sie scheint mehrere Vergangenheiten, mehrere Namen zu haben, alle von derselben traumhaften Unwirklichkeit: Duenna, Tlenix, Angelita. (3) Sie kann sich einem starken Drang, Arrhodes zu verführen, nicht entziehen, doch verbietet sie ihm später, sie in dem kleinen Schloss, das ihr offensichtlich auf Geheiss des König zur Verfügung gestellt wurde, zu besuchen.

Am dritten Abend machte ich mich endlich daran aufzudecken, wer ich bin. Zum Schlafen gekleidet, entblösste ich mich vor dem Nachtspiegel und sah mich in ihm standbildhaft nackt... wie ein Geburtshelfer oder ein Chirurg, der sich auf die Operation vorbereitet, drückte ich beide geschlossenen Hände in den weissen, glatten Körper, die Rippen bogen sich unter dem Druck, doch mein Leib war gewölbt wie bei den Weibern auf gotischen Gemälden, unter der warmen, weichen Hülle stiess ich auf einen unnachgiebigen Widerstand, und meine Hände, die von oben nach unten glitten, entdeckten langsam die ovale Gestalt im Inneren. Sechs Kerzen brannten zu jeder Seite. Ich nahm eine Lanzette zur Hand, die kleinste, nicht aus Angst, sondern um der Aesthetik willen... Dort wo der ovale, dem Druck nicht nachgebende Widerstand am deutlichsten war, dicht unter dem Rippenbogen, stiess ich die Lanzette tief hinein, der Schmerz war geringfügig und nur oberflächlich, ein einziger Tropfen

(1) Lem, a.a.O., S. 10

(2) Lem, a.a.O., S. 19

(3) Lem, a.a.O., s. 23

Blut quoll heraus. Unfähig, die Fertigkeit eines Schlachters an den Tag zu legen, trennte ich meinen Körper langsam mit anatomischer Berechnung in zwei Hälften, fast bis zum Schoss, ich tat es heftig und presste dabei aus aller Kraft Zähne und Lider zusammen. Hinzuschauen, das ging über mein Vermögen. Dennoch stand ich, ohne zu zittern, nur wie vereist, und in der Kemenate ertönte, als gehörte er nicht zu mir, mein krampfhafter, fast spasmatisher Atem. Die vom Schnitt geöffnete Bauchdecke trat weisshäutig auseinander, und ich erblickte im Spiegel die silberne, geduckte Gestalt wie eine riesengrosse Frucht, eine glänzende, in mir verborgene Larve, eingefasst von den geöffneten Falten meines nicht blutenden rosigen Leibes! Was für ein entsetzlicher Schrecken, so in sich hineinzuschauen! Ich wagte nicht, die silbrige, reine, unbefleckte Oberfläche zu berühren, der Hinterleib glänzte und spiegelte verkleinert die Kerzenflammen, er war länglich wie ein kleiner Sarg, ich bewegte mich und gewährte seine embryonal angezogenen zangenartig dünnen Füsse, sie drangen in meinen Körper, und ich begriff plötzlich, das war kein Es, kein Fremdes, Anderes, das war weiterhin ich selbst. Deshalb also hatte ich, als ich über den feuchten Sand der Alleen schritt, so tiefe Spuren hinterlassen, deshalb war ich so kraftvoll, das bin ich, weiterhin ich, wiederholte ich in Gedanken - als er eintrat. (1)

Es ist fast nicht mehr möglich, alle Blickrichtungen und Spiegelungen dieser ungeheuerlichen Szene zu verfolgen. Wir blicken aus den Augen der Frau und wissen mit ihr für einen Augenblick nicht mehr, wer sich da im Spiegel sieht, noch der alte, zur Hülle gewordene und als Maske entlarvte Körper, oder schon das neue, metallene Instrument des Seins. Dass ausgerechnet Arrhodes als Zeuge hinzukommt, veranlasst die, die ihn liebt und sich von ihm geliebt weiss, alles wieder rückgängig zu machen, denn sie sieht sich selbst in diesem Moment mit seinen Augen (2):

Nicht aus Angst, nur aus grässlicher Scham, die mir die Kehle wie mit zwei Händen zuschnürte, versuchte ich, das silberne Oval wieder in mir zu verbergen, doch war es zu gross und ich vom Messer zu sehr geöffnet, als dass dies gelungen wäre.

Nach diesem Moment des Rückfalls, der zahllose erotische und voyeuristische Phantasien an sich zieht und sie gleichzeitig auf schreckliche Weise ad absurdum führt, schwingt das Pendel völlig auf die andere Seite (3):

(1) Lem: Die Maske, S. 35 f.

(2) Lem, a.a.O., S. 37.

(3) Lem, a.a.O., S. 37 f.

Mit den dicksten Gliedern meiner Fühler stützte ich mich auf die Ränder des sperrangelweit geöffneten Leibes um auszuschlüpfen und gelangte flink ins Freie. Die Duenna, Tlenix, Mignonne sank erst auf die Knie und stürzte dann mit dem Gesicht zur Seite, ich kroch aus ihr hervor, streckte meine Füße und ging langsam rückwärts wie ein Krebs ... ich wollte sie nicht berühren, meinen Kokon, meine falsche Haut, wick ich aus, hob mich wie eine Gottesanbeterin mit halb gebücktem Corpus und blickte in den Spiegel... Die glatten, überlappenden, insektenhaften Uebergänge der Körperteile, die Verdickungen der Gelenke, der silbrig-kalt glänzende Hinterleib, die abgerundeten, für hohe Geschwindigkeiten geschaffenen Seiten, der dunklere, glotzügige Kopf - das bin ich ... Fähig, weiter mit derselben Geläufigkeit und Freiheit zu denken, wurde ich zugleich von meinem neuen Körper beherrscht, und in seinem glänzenden Metall waren Bewegungen eingeschrieben, die ich auszuführen begann.

Ein dritter Anfang: Die Liebe zu Arrhodes erlischt und wird ersetzt durch den Drang, seine Spur zu verfolgen. Das Geschöpf wittert und nimmt "die richtige Richtung, die meine Richtung bleiben sollte bis zum Ende." (1) Mit ungeheurer Schnelligkeit und Kraft, manchmal Wesen, die nicht schnell genug ausweichen konnten, wie ein Geschoss durchschlagend, huscht das metallene Ei über das Land. Dann wieder horcht es an den Fenstern menschlicher Behausungen und erfährt so, es sei eine Maschine, angesetzt auf den Weisen, der er gewagt habe, die Hand gegen die Majestät zu erheben. (2)

Die Abgesandte des Königs kennt Zweifel, von denen sie nicht weiss, ob sie geplanter Bestandteil ihres Wesens sind. Sie unterbricht deshalb ihre Flucht und betritt ein Kloster am Weg, wo sie einem Priester, der "unwillkürlich aus Gewohnheit die Pose des Beichtvaters eingenommen hatte, mich also nicht ansah, sondern nur seinen Kopf mir zuneigte" (3), ihre ganze Geschichte erzählt. Sie weiss nicht, ob sie, steht sie Arrhodes einmal gegenüber, sich im Zaum haben wird, oder ob sich der eingeschriebene Wunsch doch als stärker erweisen wird. "Du bist meine Schwester", sagt da der Priester, und er führt sie zu einem Versteck im Klostergarten, wo sich Arrhodes aufhielt, bevor er vor fünf Tagen von Verrätern entführt wurde. Die Maschine will ihm zu Hilfe eilen. Der Arzt des Klosters, der ihren Leib vorsichtig untersucht, kann ihr nur sagen, dass es unmöglich sei, ihren

(1) Lem: Die Maske, S. 39

(2) Lem, a.a.O., S. 43

(3) Lem, a.a.O., S. 46

Giftstachel zu entfernen, ohne dass eine Explosion sie und ihn zerreiße. Zur Mittagszeit ist die Henkersmaschine bereits mehr als hundert Meilen vom Kloster entfernt und den Entführern auf der Spur. Einen von ihnen findet sie tot auf einer Felsplatte tief unten am Pfad liegen. In einem verschneiten Bergtal stösst sie auf ein festungsartiges Gebäude, wo Arrhodes und der andere Entführer sein müssen. Auf seinem Dach wartet sie den Anbruch des Tages ab, ihre eigenen Tiefen danach auslotend, welchen von beiden sie töten müsse. Da hört sie die Geräusche eines Kampfes. Sie klettert durch ein Fenster und findet im Inneren des Hauses den Entführer tot am Boden, Arrhodes sterbend auf einer Wendeltreppe.

Hätte er bewusst die Augen geöffnet und mich im umgekehrten Bild ganz erfasst, so wie ich da über ihm stand, nun schon kraftlos todbringend in Gebetsgeste, schwanger, aber nicht von ihm - wäre das eine Trauung gewesen oder deren unbarmherzig vorgesehene Parodie?

Doch er öffnete nicht bewusst die Augen, und als die Dämmerung mit fein glitzernden Schneeflocken zwischen uns trat, während durch die Fenster im ganzen Haus das Schneegestöber des Hochgebirges pfiß, stöhnte er noch einmal und hörte auf zu atmen, da legte ich mich, nun schon ruhig, dicht neben ihn, und umarmte ihn und lag so in Licht und Dunkelheit die zwei Tage des Schneesturms hindurch, der uns mit seiner nicht tauenden Bettdecke einhüllte. Am dritten Tage aber ging die Sonne auf. (1)

6.4 Parasiten, Organräuber, "Körperfresser": Die Gefühle des Schizophrenen

Es ist ein häufiges Motiv der Science Fiction, dass parasitäre Wesen aus dem All vereinzelt auf der Erde notlanden (2) oder eine Invasion in Massen durchführen. (3) Solche Parasiten steuern ihre Opfer nicht aus der Ferne wie Telepathen, sondern müssen mit ihnen in körperlichen Kontakt treten. Bei Heinlein heften sie sich zwischen die Schultern der Befallenen und machen diese zu Buckligen. In "Needle" dringt der Parasit durch die Poren der Haut völlig in den menschlichen Körper ein, füllt dessen Hohlräume und streckt kapillarfine Pseudopodien in allen Richtungen aus, bis eine vollständige Verflechtung mit den Lebenssystemen des Wirts erreicht ist. Die

(1) Lem: Die Maske, S. 59

(2) Clement: Needle; Sturgeon: The Cosmic Rape

(3) Heinlein: The Puppet Masters

pilzartige Morchel in "Hothouse" von Brian Aldiss legt sich um den Kopf ihres Wirts und verwächst mit ihm. Die gallertartigen Parasiten von Whites "By Furies Possessed" müssen von potentiellen Wirten - freiwillig, oder gezwungen durch bereits Befallene - geschluckt werden, worauf sie im Körper eine Art zweites Sonnengeflecht bilden.

Die meisten dieser Parasiten werden geschildert als eine Gefahr für die Menschheit, als Wesen von entweder stumpfer, instinkthafter, oder kalter, verschlagener Intelligenz. Nur im Falle von "Needle" und "Hothouse" kommt es zu echter Verständigung zwischen dem Parasiten und seinem menschlichen Wirt. Andere Parasiten wirken wenigstens als Katalysatoren, die in den Menschen, mit denen sie sich verbunden haben, eine Verwandlung in einen bewussteren, ethischeren oder glücklicheren Zustand auslösen. (1)

Es ist klar, dass in solchen Romanen und Erzählungen eine Vielzahl motivierender Gedanken verborgen ist. Allen haftet etwas Paranoides an: Sind die Parasiten böseartig, so ist es für die Helden der Geschichte unumgänglich, alle Befallenen zu entlarven und von ihren Peinigern zu befreien, oder sie, wo dies unmöglich ist, zu töten. Es geht dabei auch um die Vorstellung, dass das Böse in bösen Menschen an gewissen äusseren Merkmalen (z.B. Buckeln oder abrupten, bzw. unsicheren Bewegungen) zu erkennen ist, und ferner, dass das Böse ansteckt, sich spontan verbreitet. Dann der Gedanke, dass böse Wünsche von aussen, als Substanz, als etwas Fremdes also, in den Menschen eindringen und ihn unterjochen. Oder ebenso das Gute: Nachdem der Held von "By Furies Possessed" lange auf der Flucht war vor einer Sekte, deren Mitglieder ihn im Verlauf eines (für ihn) abstossenden Rituals zwingen wollten, einen schleimigen Parasiten aus einer Schale zu trinken (2), muss er erkennen, dass ihn dieser Akt erleuchtet und in einen besseren Menschen verwandelt hätte. Das Böse befällt also den Menschen wie eine Krankheit, oder: Um gut zu werden, muss man oft etwas Abstossendes schlucken.

(1) Sturgeon: The Cosmic Rape, White: By Furies Possessed

(2) Diese Beschreibung weist starke Anklänge an die Rituale der Barbelo-Gnostiker auf, die gemeinsam das männliche Sperma tranken - eine Abwandlung des Abendmahls, die von den Christen nur als Blasphemie gedeutet werden konnte (vgl. Leisegang: Die Gnosis, S. 191).

Letzten Endes aber scheinen mir die Parasiten, die hier beschrieben werden als "quallenartig" (1), "totenhaft weiss, formlos, gallertartig, sich bewegend, unangenehm riechend, warm" (2), "grau, leicht durchscheinend, durchzogen von dunkleren Strukturen, deutlich lebendig" (3), "dunkel glänzend, bedeckt von komplexen Mustern" (4), "wie eine gekochte Weinbeere" (5), ausnahmslos Abbilder menschlicher Organe zu sein. In allen diesen Geschichten drückt sich die Ungläubigkeit und der Ekel des Menschen aus, der nie ganz begreifen kann, was die Ansammlung feuchtglänzender und geädert, pulsierender Klumpen in seinem Körperinnern zu tun haben soll mit seinen Gedanken und Gefühlen. Und in der Begierde, mit der die Parasiten einen Wirt suchen, äussert sich erneut die Spannung zwischen dem drohenden Zerfall des Körpers in seine Einzelteile und deren Streben zurück in eine Ganzheit. (6) Auf der

(1) Clement: Needle, S. 10

(2) White: By Furies Possessed, S. 130

(3) Heinlein: The Puppet Masters, S. 15

(4) Aldiss: Hothouse, S. 71

(5) Sturgeon: The Cosmic Rape, S. 8 f.

(6) Jacques Lacan spricht von der Vorstellung des "zerstückelten Körpers" (corps morcelé), der sich regelmässig in Träumen zeige, wenn "die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stösst. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat, als sie im fünfzehnten Jahrhundert zum imaginären Zenith des modernen Menschen heraufstiegen. Aber diese Form erweist sich als greifbar im Organischen selbst, an den Bruchlinien nämlich, welche die fantasmatische Anatomie umreissen und die offenbar werden in Spaltungs- und Krampfsymptomen, in hysterischen Symptomen.

Entsprechend symbolisiert sich die Ich-Bildung (formation du je) in Träumen als ein befestigtes Lager, als ein Stadion, das - quer durch die innere Arena bis zur äusseren Umgrenzung, einem Gürtel aus Schutt und Sumpfland - geteilt ist in zwei einander gegenüberliegende Kampffelder, wo das Subjekt verstrickt ist in die Suche nach dem erhabenen und fernen inneren Schloss, dessen Form... in ergreifender Weise das Es symbolisiert. Wir finden diese Strukturen einer Befestigungsanlage - deren Metaphorik spontan auftaucht, als würde sie unmittelbar aus den Symptomen des Subjekts hervorgehen - in ähnlicher Weise auf mentaler Ebene realisiert; sie markieren dort Mechanismen der Inversion, Isolation, Verdoppelung, Annulierung, Verschiebung, die der Zwangsneurose zugeschrieben werden." (Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, S. 67 f.). Es ist bemerkenswert, wie das ganze Spektrum dieser Arbeit - und die fantasmatische Ebene - in Lacans Formulierung erfasst wird.

andern Seite repräsentiert die Art der Beseelung des jeweiligen Parasiten einen Zustand, der vom Menschen als fremdartig erfahren und als Besessenheit gedeutet wird: entweder dumpfe Triebhaftigkeit oder kalte Intellektualität.

Auf eine andere Weise um Eingeweide geht es in den Werken des Science-Fiction-Autors Douglas R. Mason. (1) "Matrix" schildert einen computerverwalteten Staat, dessen Bürger - genauer, eine Elite unter ihnen - ihr Leben praktisch unbegrenzt verlängern können, da ihre Organe durch künstliche ersetzt werden, sobald sie erkranken oder geschädigt werden. Solche Menschen, die mehr und mehr zu Robotern werden, nennt man dort 'Biomechs'. (2)

Der Roman "The Resurrection of Roger Diment" behandelt den umgekehrten Prozess. Alle Mitglieder jener Gesellschaft werden, sobald sie das dreissigste Altersjahr erreicht haben, in Organbanken "verwertet", angeblich, um den Jüngeren ein gesundes Leben zu ermöglichen. Diese Jüngeren werden aber von ihren Androiden so wohl behütet, dass sie gar nie in die Lage kommen, neue Organe beanspruchen zu müssen. Roger Diment entdeckt, wohin der stetige Strom menschlicher Organe gelangt: Parallel zur wachsenden Entmündigung der Menschen haben sich die Androiden so weit verselbständigt, dass ihnen - ihrer Vorstellung nach - nur noch ein Schritt zu tun bleibt, bevor sie den Status von Menschen erreicht haben. Was sie von diesen trennt, ist, dass sie keine Gefühle haben. Menschliche Gefühle haben aber kann - so argumentieren Masons Automaten - nur, wer menschliche Eingeweide besitzt. Deshalb warten sie auf den Tag, wo ihre blechernen Bauchhöhlen vollständig mit organischen Herzen, Lungen und Mägen angefüllt sein werden. 63)

Victor Tausk (4) hat die Wahnvorstellungen von Schizophrenen in eine Ord-

(1) Mason: Matrix, 1970; The Dilation Effect, 1971; The Resurrection of Roger Diment, 1972; The End Bringers, 1973.

(2) 'Biomechanoiden' nennt der Schweizer Maler H.R. Giger seine Geschöpfe, die ebenfalls alle möglichen Mischformen aus Organischem und Maschinellem durchexerzieren, worunter Gedärme und hydraulische Schläuche eine hervorragende Rolle spielen.

(3) Mit ihrer Annahme sind die Androiden natürlich nicht allein. Für die Griechen war das Zwerchfell der Sitz der Gefühle, für die Ägypter und Christen das Herz.

(4) Tausk: Ueber die Entstehung des 'Beeinflussungsapparates' in der Schizophrenie (1919).

nung gebracht, die eine wachsende Entfremdung des Kranken von seinem Körper erkennen lässt. Eine Stufe in dieser Entwicklung ist der Moment, wo einzelne Kranke davon überzeugt sind, dass sich Fremde im Verborgenen an einer Nachbildung ihres Körpers zu schaffen machen und ihnen so Gefühle, Gedanken und Körperzustände aufzwingen bzw. "rauben". So steht eine Patientin seit Jahren unter dem Einfluss eines Apparates, dessen Deckel, eine Art plüschbezogener Sargdeckel, die Form ihres Körpers wiedergibt. Er enthält elektrische Batterien von der Form menschlicher Organe. Alles, was ihre Feinde am Apparat bewerkstelligen, fühlt die Patientin an ihrem Körper: Schleim in der Nase, unangenehme Gedanken und Träume, sexuelle Erregungen. Tausk deutet diese Wahngelbilde als sekundären Versuch, an sich gewöhnliche Gefühle und Körpervorgänge zu erklären, die der Kranken rätselhaft vorkommen, weil sie sie nicht mehr als zu sich gehörig erlebt. Tausk spricht vom "Verlust der Ich-Grenzen", d.h. die Schizophrenen klagen zuerst einmal darüber, "andere Leute wüssten ihre Gedanken, ihre Gedanken seien nicht in ihrem Kopf eingeschlossen, sondern grenzenlos in aller Welt". (1) Aufgrund ihrer frühkindlichen Erfahrungen (vor allem der "objektlosen Zeit", wo das Kind zwischen seinen eigenen Gefühlen und denen der Mutter noch nicht unterscheidet) schreiben die Kranken umgekehrt ihre eigenen Gedanken fremden Einflüssen zu.

Es ist, als sollte durch die Wahnvorstellung vom künstlichen Doppelgänger ein verlorengegangenes "Ich" oder "Selbst" noch einmal gebildet werden. Für den Schizophrenen, der die Gabe des Sprechens insofern verloren hat als er Metaphern, Konzepte und Phantasievorstellungen nicht mehr als solche erkennen kann (2), kommt es dabei notwendigerweise zum üblichen und frappierenden "Missverständnis"; er sucht und findet sein neues Ich - das ja auch ein Konzept ist - als materielles und ausserhalb seiner selbst, im "Realen", wie Lacan sagen würde. Der Versuch, das beruhigende Bewusstsein einer im eigenen Körper wurzelnden Identität wiederzugewinnen, muss aber gerade deshalb scheitern, die quälende Suche nach Einheit weitergehen.

Für den nicht-psychotischen Menschen ist dieser Verlust, wenn nicht als

(1) Tausk, a.a.O., S. 367

(2) Lacan: D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose.

Wahn-, so doch als Angstvorstellung nachvollziehbar. Im Film "Invasion der Körperfresser" (1) entwickeln sich Sporen, die nach langer Reise durch den Weltraum auf der Erde gelandet sind, dort zu kürbisartigen Samenkapseln. Fällt ein Mensch in der Nähe einer solchen Kapsel in Schlaf, so wächst in ihrem Innern ein perfekter Doppelgänger heran. Nach wenigen Stunden platzt die Kapsel und gibt den Doppelgänger frei. Der entzieht durch feine Kapillarwurzeln dem Original Lebenskraft und Persönlichkeit. Wird der Prozess - vegetabiler Vampirismus - nicht unterbrochen, stirbt das Opfer im Schlaf, und der ursprüngliche Körper zerfällt zu Staub. Das Duplikat nimmt seine Stelle ein, es besitzt seine Fähigkeiten und seine Erinnerung. Verloren gehen bei der Uebertragung nur die Gefühle. Alle Duplikate sind Massengeschöpfe, ihre einzige Sensibilität besteht darin, dass sie echte Menschen aus einer Gruppe von Doppelgängern sofort herausspüren können. Entdeckte werden gezwungen, sich der Verdoppelung und dem "Seelenmord" ebenfalls zu unterziehen.

Um dem Schicksal zu entgehen, versteckt sich das letzte menschliche Paar in einem Kornfeld. Der Mann erkundigt die Lage und erkennt, dass keine Aussicht auf Flucht besteht. Er kehrt zur Frau zurück und umarmt sie, um ihr Mut zu machen. Aber ihr Körper zerkrümelt in seinen Armen, denn sie ist inzwischen einem "Körperfresser" zum Opfer gefallen. Ihr Double erhebt sich aus den Aehren daneben, nackt und schön, aber durch und durch kalt und feindselig.

Auch dieser Film schildert etwas an sich Natürliches so, dass es Ekel und Grauen auslöst: die Geburt eines Menschen. Wenn wir Zeuge sind, wie die Samenkapseln platzen, und nach Luft schnappende, von Schleim und weissen Fäden verklebte Duplikate ausgestossen werden, so erweckt das Gefühle, die bei einer wirklichen Geburt auch möglich wären, dort aber als unpassend verdrängt würden. Vielleicht bleibt es - vor allem für uns Männer - immer unheimlich, wenn sich eine Frau gleichsam "verdoppelt" und ein neues Lebewesen von sich abspaltet.

Wer sich als Zuschauer diesem Film hingibt, verlässt das Kino wie entleert, wie im Zustand einer Depresseion. Indem der Film uns dazu verführt, eine

(1) Philip Kaufman: Invasion of the Body Snatchers, USA 1977. Der Film ist ein Remake des gleichnamigen Films von Don Siegel, USA 1955.

Phantasie von schizophrener Wesensart als Realität anzunehmen, erzeugt er in uns das Gefühl der "Depersonalisation" oder Entpersönlichung. Er beweist uns auch, wie schlecht gefügt unser Ich oder Selbst ist, wie leicht Risse in ihm hervorgerufen werden. Risse, wie sie die künstliche Weltmauer durchzogen, die ebenfalls eine Illusion von Festigkeit und Geschlossenheit erzeugen sollte. (1) Beide, Ich und Welt, sind Fiktionen, ständig Gefahr laufend, zerstört zu werden oder in fremde Hände zu fallen.

Während die wahrnehmbare Gestalt des Menschen und alle Gefühle, die an der Körperoberfläche und in den Muskeln lokalisiert sind, die Illusion von der Ganzheit eher zu fördern scheinen, wird sie durch das, was in unseren Körperhöhlen und Eingeweiden vor sich geht, eher bedroht. Ebenso durch das, was, wie Kinder und Kot, aus dem Körperinneren herauskommt.

Das macht sich der Film "Alien" (2) zunutze. In "Alien" kehrt ein industrielles Raumschiff zur Erde zurück, das im Schlepptau eine riesige Raffinerie mit sich führt. Schon dieser Umstand, dass nämlich der ganze Komplex im Auftrag einer Firma wie ein Parasit von Planet zu Planet fliegt und Bodenschätze verarbeitet, setzt ein erstes Zeichen für das Thema "Ausbeutung".

Zehn Monate von der Ankunft auf der Erde entfernt weckt der Schiffsscomputer die siebenköpfige Besatzung aus dem Tiefschlaf. Er hat ein elektronisches Signal aufgefangen, nach dessen Ursprung laut Reglement in jedem Fall gesucht werden muss. In Frage kommt nur ein kleinerer Planet. Dort landen die Astronauten ihr Schiff, nachdem sie es vom Röhrengewirr der Raffinerie getrennt haben. Die Landung im Staub des Planeten verursacht eine leichte Havarie und verschärft die ständigen Reibereien zwischen den Besatzungsmitgliedern, die sich bisher vor allem um die Verteilung von Prämien und Anteilen drehten.

In Raumanzügen macht sich ein Detachement auf die Suche nach der Quelle des geheimnisvollen Signals. Zwei Kilometer vom Landeplatz entfernt stößt es auf ein völlig fremdartiges Raumschiff, das im Gegensatz zur mechanischen Funktionalität der irdischen Technik organisch oder gewachsen wirkt. Durch

(1) Vgl. Abschnitt 2 dieser Arbeit

(2) "Alien", von Ridley Scott, USA 1979

sphinkterähnliche Luken erreichen die drei Astronauten seinen Steuerraum. Dort liegt der Pilot, tot, riesig, und verwachsen mit seinem Sessel. Neben ihm gähnt ein Schacht. Einer der Astronauten wird an einem Seil hinuntergelassen und beschreibt den anderen über Radio einen Laderaum mit Reihen um Reihen grosser, ledriger Eier. Als er sich über eines von ihnen beugt, öffnet es sich und schleudert ihm etwas ins Gesicht, das sich durch sein Helmglass bohrt. Die Gefährten bringen ihn aufs Schiff zurück. Er lebt noch, aber auf seinem Gesicht, es völlig umklammernd, sitzt ein spinnenartiger Organismus, der sich nicht ablösen lässt. Der Röntgenschirm zeigt, dass er eine Sonde bis in die Lunge des Opfers vorgetrieben hat.

Während seine Gefährten noch diskutieren, was zu tun sei, erscheint der Erkrankte wieder, bei Bewusstsein und sehr hungrig. Der Parasit ist von seinem Gesicht abgefallen und offensichtlich tot, einige rote Flecken auf der Haut zeugen allein noch vom Vorgefallenen. Bis etwas ungleich Schrecklicheres Stunden später aus der Brust des Mannes hervorbricht, wo es, als Ableger jener ersten Lebensform, im Verborgenen herangewachsen war. Es entkommt in den labyrinthischen Gängen und Luftschächten des Raumschiffs, wo sich nun ein verzweifelter Ueberlebenskampf der Astronauten gegen ihren fast unverletzlichen Gegner abspielt. Der oder das "Fremde" tötet einen nach dem andern, während es selbst ständig grösser und gefährlicher wird. Die letzte Überlebende Astronautin verfolgt es bis ins Rettungsboot, in dem sie das grosse Schiff (1) verlassen will. Erst dort, mit Hilfe einer kaltblütigen List, gelingt es ihr, die Bestie durch die offene Luftschleuse ins All zu locken, wo sie im Feuer der Raketenmotoren verglüht.

Man mag diese Geschichte für abstoßend und geschmacklos halten; sie sagt jedenfalls viel über das aus, was uns Angst macht. Das brutale Sich-in-den-Körper-Hineinbohren des Parasiten, der dann, nach seiner Metamorphose, in einer Art Wiedergeburt wieder aus diesem Körper hervorbricht, entspricht Phantasien auf einer ganz archaischen Gefühlsebene. Diese Ebene hat die amerikanische Psychoanalytikerin Melanie Klein als erste ausführlich

(1) Es heisst "Nostromo", das Beiboot "Narcissus". Beide Namen sind Schiffsnamen aus Werken des englischen Schriftstellers Joseph Conrad (1857-1924), der offensichtlich mehr als einen Autor von Science Fiction inspiriert hat.

beschrieben. (1) Während Freud gegen die Fiktion vom sexuell unschuldigen Kind ankämpfen musste, hat Melanie Klein - diese freundlich ältere Dame, die Kinder liebte und offensichtlich gut mit ihnen auskam - mit dem Bild des nur zarten und aggressiv unschuldigen Kindes aufgeräumt. Sie entwirft das Bild eines Wesens, das von frühster Kindheit an mit einem Ansturm starker Aggressionen zu kämpfen hat. Es entledigt sich ihrer unter anderem, indem es sie auf die Aussenwelt und die Objekte projiziert. Von der paranoiden Beziehung zur Welt - die für unser Thema schon immer am zentralsten war - sagt Melanie Klein (2):

Diese Angst beinhaltet Angriffe und Beschädigungen verschiedener Art durch einen unentrinnbaren Feind im Leibesinneren und ist allem Anschein nach auch eine der tiefsten Quellen der Hypochondrie...

In einem späteren Abschnitt dieser Phase ... dominieren die geheimen, mit vergiftenden, explosiven Waffen unternommenen Angriffe: die Exkremente stellen nun Giftstoffe dar. Diese Phantasien, in denen die Fäzes in Verfolger gegen die Objekte umgeschaffen und durch eine Art Magie (in der ich die Grundlagen der schwarzen Magie sehe) auf geheime und versteckte Art in den Anus (und in andere Körperöffnungen) der Objekte hineinbefördert und in deren Leibesinnern belassen werden, lösen die Angst vor den eigenen Exkrementen (als für den eigenen Körper gefährlichen und beschädigenden Stoffen) wie auch vor den einverleibten Exkrementen der Objekte aus (da von diesen die gleichen geheimen Angriffe mittels gefährlicher Exkremente erwartet werden). Sie bilden eine Grundlage für die Angst vor vielen Verfolgern im Leibesinnern sowie auch für die Vergiftungsangst und hypochondrische Befürchtungen.

Zu Melanie Kleins Deutung des Urins als einer für das Kind ebenso gefährlichen, brennenden, schneidenden und vergiftenden Flüssigkeit (3) passt es, dass in "Alien" das Blut des Parasiten aus einer Säure besteht, die jedes metallene Instrument, mit dem er durchbohrt werden soll, sofort auflöst. Auf der andern Seite ist der Mutterleib für das Kind auch ein Behältnis für die wichtigsten guten und schlechten Dinge, die es kennt: Nahrung (die Brust) und Rivalen (die Geschwister). Die Gegenwart von beidem löst in bestimmten Entwicklungsphasen den Wunsch aus, in den Leib der Mutter einzubrechen um sich die guten Dinge einzuverleiben, die schlechten zu zerstören. (4) "Das Bild des kleinen, etwa sechs bis neun Monate alten Kindes,

(1) Klein: Die Psychoanalyse des Kindes (1932)

(2) Klein, a.a.O., S. 181 ff.

(3) Klein, a.a.O., S. 164

(4) Klein, a.a.O., S. 164

das mit allen Mitteln des Sadismus, mit Zähnen, Nägeln, Exkrementen und seinem ganzen, in der Phantasie zu gefährlichen Waffen verwandelten Körper, die Zerstörung der Mutter anstrebt, scheint nicht nur abschreckend, sondern auch unglaublich. Es ist - wie ich aus Erfahrung weiss - schwer, sich zu der Erkenntnis zu entschliessen, dass dieses abschreckende Bild der Wahrheit entspricht." (1)

Natürlich erzeugen derartige Phantasien Schuldgefühle von einem Ausmass, die ihre sichere Verdrängung garantieren. Erst ein Film wie "Alien", mit seiner seltsam logischen Dialektik der Zerstörung, zeugt von der Rückkehr des Verdrängten. Gerade der Titel und Name - "Alien", der oder das Fremde - ist als negatives Vorzeichen das Merkzeichen der Verdrängung (2), und muss gelesen werden als das, was uns im Grunde genommen vertraut ist: ein Abbild unserer kindlichen Destruktivität und Gier. Selbst die äussere Gestalt des "Alien" trägt, inmitten eines fremdartigen Gewirrs von Tentakeln, menschliche Züge, d.h. Züge menschlicher Gier: einen menschlichen Mund, allerdings gesäumt von zwei Reihen spitzer Zähne, ein Paar menschlicher Arme und Hände, deren sechs Finger zu Krallen gebogen sind. (3)

Aber nicht nur sein äusserer Bau, auch seine Entwicklung und sein Verhalten verraten, dass der künstliche Film-Organismus Menschliches darstellen soll.

Was er inszeniert ist eine grandiose Verleugnung der Abhängigkeit des menschlichen Embryos, Säuglings und Kleinkindes von seiner Mutter. Die gesamte "Architektur" des Alien ist embryonal konzipiert, aber auf besondere Weise. Zuerst ein Fötus, der aussieht wie eine spinnenartige Greifhand, der in seinem Ei darauf wartet, bis ein geeigneter Wirt sich über ihn beugt, um diesem ins Gesicht zu springen, sich anzuklammern und festzusaugen. Ein Ableger in der Bauchhöhle des Wirts, der sich mit einem 'Kaiserschnitt von innen' aus seinem Mutterschoss befreit, schliesslich der ausgewachsene Alien, dessen ungestillte orale Gier, dessen Augenlosigkeit und Riesenschädel immer noch fötale Züge darstellen. Aber ein Fötus, der nicht hilflos, sondern schrecklich aktiv ist, der Zeit und Beendigung seiner

(1) Klein: Die Psychoanalyse des Kindes, S. 165

(2) Freud: Die Verneinung (1925), G.W. XIV, S. 12; Stud. III, S. 374.

(3) Das Ungeheuer wurde vom Schweizer Künstler H.R. Giger gestaltet, dessen Werk als Ganzes von den hier diskutierten Phantasien geprägt scheint. Vgl. "Giger's Alien".

Phasen von Abhängigkeit selbst bestimmt. Die Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit, mit der er im Körper seines Wirts quasi ein- und ausgeht, ist die Umkehrung einer andern Situation, eine zutiefst befreiende und befriedigende Umkehrung, auch wenn sie das Bewusstsein schockiert. Verdeckt und aufgehoben wird die Situation eines Kindes, das von seiten seiner Mutter hören muss, dass sie es unter Schmerzen geboren, mit ihrem Herzblut ernährt und Jahre ihres Lebens seiner Erziehung geopfert hat.

Ein Roboter, seinem Wesen nach dem Alien verwandt, sagt im Film vom Monster: "I admire it's purity; a survivor unclouded by conscience, remorse or delusions of morality." Im Gegensatz zu einem Menschenkind müssen Tier und Maschine - der Alien ist beides - keine Schuldgefühle haben, wenn sie sich nehmen, was sie zum Ueberleben brauchen.

6.5 Woraus Menschen gemacht sind

Es ist schwer, sich damit abzufinden, dass der Körper des Menschen - unser aller Körper - nach dem Tode zerfällt, verfault, verwest, sich auflöst. Dieser Vorgang lässt den Verdacht aufkommen, der menschliche Körper sei überhaupt nichts anderes als eine bestimmte Menge von Urmaterie - Kot, Dreck, Schlamm - die durch ein geheimnisvolles Kraftfeld so zusammengehalten werde, dass dadurch das edle Bild der menschlichen Gestalt entstünde. Das Erlöschen des Feldes beim Tode bewirkte dann den Zerfall des Körpers in seine ursprünglichen Bestandteile.

Es ist charakteristisch für die phantastische Literatur, dass sie und ihre Abkömmlinge dieses Thema wieder und wieder inszenieren, in allen seinen Abwandlungen ausloten, wie wenn sie es nicht ruhen lassen könnten. Denn die Vergänglichkeit des Körpers verletzt ein Ideal, unseren Narzissmus, wie Freud sagt, und narzisstische Wunden hören nie auf, einen zu beschäftigen. Die Wirklichkeit des Zerfallens im Tode widerspricht jenem anderen Bild, das wir in uns tragen: dem Bild unserer Unverletzlichkeit, unseres ewigen Fortbestehens. So löst die Wahrheit jedesmal, wenn wir ihr nicht länger ausweichen können, denselben Schauer aus, der sich bewegt zwischen ungläubigem Staunen und tiefem Grauen.

In der Geschichte "It" von Theodore Sturgeon wächst "tief im Humus", "in Hitze und in Finsternis und Fäulnis" ein Wesen heran, das keinen eigenen Körper hat, sondern sich einfach der in seiner Nähe vorhandenen Materie bemächtigt (1):

Es kroch heraus aus der Finsternis und aus dem heissen, feuchten Moder in die Kühle eines Morgens. Es war riesig. Es war ein überkrusteter Klumpen widerlicher Substanzen, und Teilchen davon fielen ab, während es seiner Wege ging, fielen ab und lagen still da und versanken im Boden des Waldes.

Es sieht aus wie

eine massive Karrikatur von einem Mann: ein riesiges Ding gleich einer unregelmässigen Puppe aus Morast, unbeholfen geformt. Es schwabbelte, und Teile von ihm glitzerten, und Teile von ihm waren trocken und krümelig... Es stand ganz still da... Die einzige Bewegung war ein hässliches, lebloses Wackeln. (2)

Seine menschliche Gestalt hat es von einem Skelett, um das herum es sich geformt hat. Es besteht nur aus Teilen, die nicht zusammengehören: dem Skelett eines Mannes, einem Körper aus faulendem Humus, einer Seele, die diesen Namen eigentlich nicht verdient, obwohl es einen scharfen Intellekt zu besitzen scheint und etwas ja seinen Körper zusammenhalten und bewegen muss. Woher sie stammt und was sie ist, erklärt die Geschichte nicht.

Es heisst von ihm, "Es" sei nicht richtig lebendig. Es verliert ständig Substanz, reichert sich gleichzeitig aber an seiner Oberfläche mit neuer Substanz an. Es ist nicht lebendig - aber "vielleicht konnte es nicht vernichtet werden." (3)

Es hat einen unstillbaren Wissensdurst, es zerlegt alles, was es findet, in seine Bestandteile: Pflanzen, Tiere und schliesslich einen Menschen. In einer Art Descartscher Meditation findet es heraus - anhand von streng logischen Schritten und von Experimenten mit Tieren - dass es tot sein müsse (4):

(1) Sturgeon: Es, S. 219

(2) Sturgeon, a.a.O., S. 240

(3) Sturgeon, a.a.O., S. 219

(4) Sturgeon, a.a.O., S. 229

Schwarz und weich lag es in der Finsternis, war nicht lebendig, verstand nicht, was Tod bedeutete, hielt sich für tot. Dinge, die lebten, sahen und bewegten sich. Dinge, die nicht lebten, konnten weder sehen, noch sich bewegen.

Es richtete seine schlammigen Augen auf die Bäume am Gipfel der Anhöhe, und tief drinnen in ihm rieselten die Gedanken. Es lag da wie ein Klumpen, teilte die neu entdeckten Tatsachen ein, zerstückelte sie, wie es lebende Dinge zerstückelt hatte, als es noch hell war; verglich, folgte, speicherte.

"Es" erinnert an jenen Zwangskranken, den Serge Leclaire beschreibt (1), der sich tot stellt, um den Tod zu täuschen, um dem entsetzlichen Gefühl zu entgehen, "zum Leben verurteilt zu sein, bis dass der Tod eintritt". Dafür träumt und phantasiert er ständig Kadaver, die sich plötzlich verflüssigen, plötzlich zerfallen oder nur durch eine ganz dünne Haut vor dem Zerfallen bewahrt werden.

"Es" kann schliesslich sterben, als es in einen Bach fällt. Das fliessende Wasser, des "glücklichen, gründlichen, guten, lachenden Baches" (2) wäscht all den Schmutz fort, bis am Schluss nur noch das blanke Skelett übrig bleibt, das ihm Form verliehen hatte. Somit ist der ursprüngliche Zustand der Natur wiederhergestellt. Das Monstrum empfindet keine Angst beim sich auflösen (3):

Da war dieses neue, kalte, bewegliche Ding, in das es hineingefallen war. Es schwammte seinen Körper weg. Das war noch nie vorgekommen. Das war interessant! Das Monstrum beschloss, zu bleiben und dieses neue Ding zu beobachten. Es fühlte keinen Drang, sich zu retten.

Der Lustgewinn dieser sinnlichen Geschichte liegt vielleicht gerade darin, dass sie uns erlaubt, die Angst vor dem Zerfallen des Körpers vollständig abzuwehren und dieses Zerfallen dennoch zu erleben, als Gegenstand einer kindlichen Neugier.

Auch mit anderen Lebewesen verfährt das Monstrum ja buchstäblich "analytisch", wenn es sie zerlegt, ohne dabei sadistische Freude zu empfinden. Man kann sich an dieser Stelle fragen, in welchem Moment denn Kinder die Bedrohlichkeit des Todes kennenlernen, wann sie die eigenartige Gefühl-

(1) Leclaire: Das Reale entlarve, S. 125 ff.

(2) Sturgeon: Es, S. 243

(3) Sturgeon, a.a.O., S. 242 f.

losigkeit verlieren, die z.B. im Märchen sichtbar wird. Dort werden Finger abgeschnitten und böse Stiefmütter in Nägelfässer oder glühende Schuhe gesteckt, ohne dass ein Wort über Schmerzen, Wunden, Blutverlust und Verbrennungen verloren wird. (1) Es ist, als seien alle diese Grausamkeiten gegen einen Körper gerichtet, der keine Libido besitzt, die allein ihm ja die Erfahrung von Lust und Unlust ermöglicht.

Für den Gedanken, dass der menschliche Körper aus Staub, Lehm, Kot zusammengesetzt sei, hat Sigmund Freud eine Quelle in der "Sexualforschung" der Kinder gefunden (2):

Die Unkenntnis der Vagina ermöglicht dem Kinde auch die Ueberzeugung von der zweiten seiner Sexualtheorien. Wenn das Kind im Leibe der Mutter wächst und aus diesem entfernt wird, so kann dies nur auf dem einzig möglichen Wege der Darmöffnung geschehen. Das Kind muss entleert werden wie ein Exkrement, ein Stuhlgang... Diese Theorien werden laut ausgesprochen und später auch bewusst erinnert; sie enthalten nichts Anstössiges mehr. Dieselben Kinder haben dann völlig vergessen, dass sie in früheren Jahren an eine andere Geburtstheorie glaubten, welcher gegenwärtig die seither eingetretene Verdrängung der analen Sexualkomponente im Wege steht. Damals war der Stuhlgang etwas, wovon in der Kinderstube ohne Scheu gesprochen werden durfte, das Kind stand seinen konstitutuellen koprophilen Neigungen noch nicht so ferne; es war keine Degradation, so zur Welt zu kommen wie ein Haufen Kot, den der Ekel noch nicht verdammt hatte. Die Kloakentheorie, die für so viele Tiere ja zu Recht besteht, war die natürlichste und die einzige, die sich dem Kinde als wahrscheinlich aufdrängen konnte.

Wenn Freud recht hat, so hat sich diese Vorstellung sicher niedergeschlagen in der Sage von Rabbi Löw, der aus Lehm ein menschenähnliches Wesen geformt hat, den Golem. (3) Der Golem fing an zu leben, wenn der Gelehrte ihm einen Zettel mit dem heiligen Wort 'aemaeth', das ist Wahrheit oder Gott, auf die Stirne, in den Kopf oder unter die Zunge legte. Er verrichtete dann Hausarbeit, ohne allerdings je sprechen zu können (4):

-
- (1) Lüthi: Das europäische Volksmärchen, S. 14 f. Lüthi spricht von "Abblendung", "isoliertem" und "stumpfen Motiv", von Funktionen, in denen die Psychoanalyse Abwehrmechanismen erkennen würde.
 - (2) Freud: Ueber infantile Sexualtheorien (1908), G.W. VII, S. 181; Stud. V, S. 179.
 - (3) Völker: Künstliche Menschen, s. 9 ff. Golem גולם heisst ursprünglich Lehmkloss, ungeformt, später so etwas wie das schweizerdeutsche "Totsch".
 - (4) Völker, a.a.O., S. 9

... er nimmt aber täglich zu, und wird leicht grösser und stärker denn alle Hausgenossen, so klein er anfangs gewesen ist. Daher sie aus Furcht vor ihm den ersten Buchstaben auslöschen, so dass nichts bleibt als maeth (er ist tot), worauf er zusammenfällt und wiederum in Ton aufgelöst wird.

Als der Rabbi den Golem einmal aus Unachtsamkeit soweit wachsen liess, dass er dessen Stirn nicht mehr erreichen konnte, griff er zu einer List. Er hiess den Golem, ihm die Stiefel auszuziehen. Nun konnte er ihm den Schem (1) von der Stirne reissen. Aber im nächsten Augenblick stürzten die Lehm Massen der zerfallenen Gestalt derart über ihm zusammen, dass sie ihn erdrückten.

Bei der Golemsage ist es also die Magie der Kabbala, die das Kraftfeld für das Zusammenhalten des Lehmkörpers erzeugt.

Noch deutlicher ist die anale Komponente in der Geschichte des Genfer Studenten Victor Frankenstein und seiner Experimente (2):

In einer abgelegenen Kammer, die schon mehr einer Zelle glich, ganz oben unterm Dach des Hauses und von allen anderen Gemächern durch eine Hintertreppe und einen Korridor geschieden, hatte ich meine Werkstatt aufgeschlagen, um Leben zu schaffen aus dem Unflat: oft genug wollten mir über den scheusslichen Einzelheiten meiner Arbeit die Augen aus den Höhlen treten.

Schon die Lokalitäten evozieren einen Abort oder das Ende eines Darmes (3), dazu kommt der "Unflat" und das Angestrengte des Werkes, das "die Augen aus

(1) hebr. schem hamephorosch **שֵׁם הַמְפֹרָשׁ**, das Tetragrammaton der Kabbala, d.h. der heilige und geheime, zauberkräftige Name Gottes: **אֱמֶת** emeth, der ohne das Aleph **מֶת** meth gelesen werden kann: 'er ist tot'.

(2) Shelley: Frankenstein, S. 54

(3) In ihrem Artikel "Reflexions on the Connexions Between Perversion and Sadism" weist die französische Psychoanalytikerin Janine Chasseguet-Smirgel nach, dass die dunklen, heissen und gewundenen Gänge in den Romanen de Sades einen Darm darstellen, in dessen Passieren alle Unterschiede zwischen den Menschen (zwischen den beiden Geschlechtern, zwischen Eltern und Kindern) "wegverdaut" werden. Auch die gigantischen Orgien, wo sich Erwachsene und Kinder, Menschen und Tiere wahllos miteinander mischen, sollen die Homogenität all dieser Elemente betonen. Warum? Weil diese Unterschiede der wichtigste Anlass für narzisstische Kränkungen sind. In "Frankenstein" wird vor allem jene Kränkung (des Mannes) ausgemerzt, dass nur Frauen Kinder gebären können. (Vgl. Freud:

den Höhlen treten" lässt. Die Entstehung des Lebens schliesslich wird völlig von dessen anderem Pol her betrachtet und verstanden als eine Umkehrung des Verwesungsprozesses (1):

Um nämlich den Ursachen des Lebens auf die Spur zu kommen, müssen wir zuerst Umgang mit dem Tode pflegen. So nahm ich's denn auf mich, auch noch mit der Anatomie bekannt zu werden. Doch auch diese Wissenschaft reichte nicht hin: ich musste ja nicht minder mit dem natürlichen Verfall, ja mit dem Verwesungsprozesse vertraut werden, welchem der menschliche Körper unterworfen ist! ... ein Kirchhof war für mich nichts anderes denn die Ruhestätte der ihres Lebens beraubten Leiber, welche ehemals ein Domizil der Schönheit und der Kraft gewesen, nun aber den Würmern zum Frasse dienten. Da ich mich nunmehr gezwungen sah, die Ursache und das Vorscheitenden solchen Fäulnisprozesses zu ergründen, musste ich meine Tage und Nächte in den Grabgewölben und Beinhäusern verbringen. Von Stund' an galt meine Aufmerksamkeit allem und jedem, das dem menschlichen Feingefühl entsetzlich und ekelhaft ist. Ich war Zeuge, auf welche Weise die Menschengestalt in all ihrer Schönheit herabgewürdigt, verwüstet und zu einem Haufen Unrat gemacht wird. Ich sah zu, wie die Verwesung des Todes mehr und mehr nach des Lebens blühendem Antlitz griff, und gewährte, wie das Gewürm sich in Aug' und Hirn einnistete, um nach Gebühr dies fleischliche Erbe anzutreten. Und ich verweilte so lange über der Prüfung und dem Zergliedern all dieser minuziösen Kausalität, darin das Ueberwechseln des Lebens zum Tode schon Hand in Hand geht mit des letzteren Wandlung zu neuen Formen des Lebens, bis inmitten aller Finsternis ein plötzliches Licht mich durchzuckte...

Verschiedene Stränge von Gefühlen durchlaufen diesen Text: echtes Grauen vor dem, was der Tod aus dem Menschen macht, eine geheime Lust, diesen Zerfall aus nächster Nähe und in allen seinen Einzelheiten zu beobachten, dürftig überdeckt durch ein Sich-Sträuben aus "menschlichem Feingefühl". Und schliesslich der Wunsch, selbst zu zergliedern, aktiv das zu steuern, was man als alternder und sterbender Mensch passiv hinzunehmen gezwungen ist, des Zerfalls Herr zu werden. Nicht ohne Grund hat Freud das "Trotzalter" im Zusammenhang mit der "anal" oder "anal-sadistischen" Entwicklungsphase gesehen (2); die Beherrschung des Schliessmuskels verleiht dem

Ueber infantile Sexualtheorien, G.W. VII, S. 181; Stud. V, S. 179: "Wenn die Kinder durch den After geboren werden, so kann der Mann ebensogut gebären wie das Weib.").

(1) Shelley: Frankenstein, S. 49 f.

(2) Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, G.W. V, S. 99; Stud. V, S. 104. Zur Bedeutung der wachsenden Körperbeherrschung in der analen Phase s. a. Grunberger: Vom Narzissmus zum Objekt, S. 164 ff.

Kind Macht über die Exkremente wie auch über die Eltern. Das Erlebnis dieser Kontrolle ist umso grösser, als ihm die Erfahrung relativer Ohnmacht im oralen Stadium vorangegangen war, wo ein Aufnehmen der Nahrung durch den Mund, seinerseits abhängig vom Willen der Mutter, gefolgt wurde durch das unkontrollierte Verlieren des Aufgenommenen durch den Anus. Vielleicht dürfen wir in der Beherrschung dieses und der anderen Muskeln jenes "Kraftfeld" sehen, das den Körper zusammenhält, und in seinem Versagen eine Rückkehr in jenen Zustand, wo noch kein Erlebnis des Körperganzen besteht, sondern nur eine Ansammlung voneinander unabhängiger erogener Zonen, die sich an sich selbst befriedigen.

Auch das Ziel des alchemistischen Werkes kann man auf dieser Ebene sehen: Im Durchlaufen eines mühseligen Prozesses, an dessen Anfang das Stadium der "Nigredo", der Schwärze steht (ihre Symbole sind Skelett, Rabe, Grab, Acker (1); der chemische Vorgang, der ihr entspricht, ist die "putrefactio" oder Fäulnis), wird ein Zustand erreicht, der durch etwas Ewiges, Unsterbliches und Unzerstörbares ausgedrückt wird: durch das Wasser oder Elixier des Lebens oder das philosophische Gold. (2)

Auf der Suche nach der Natur des Kraftfeldes, das den Körper aus Kot zusammenhält, stossen wir auf Edgar Allan Poes "Die Tatsachen im Falle Valdemar", eine Erzählung mit einer überraschenden Antwort. "Vor etwa neun Monaten" sagt der Erzähler, "... kam mir ganz plötzlich der Einfall, dass in der Reihe der bislang unternommenen Experimente bemerkenswerter und höchst unerklärlicher Weise eines stets doch unterlassen worden sei: - kein Mensch war bis zur Stunde je 'in articulo mortis' mesmerisiert worden." (3) Ein geeignetes Subjekt für dieses Experiment findet sich in des Erzählers Freund M. Ernest Valdemar, der schon früher erfolgreich hypnotisiert wurde und jetzt an Lungenschwindsucht leidet. Valdemar spricht "in aller Seelenruhe von der bevorstehenden Auflösung..., als sei das eine Sache, die weder zu vermeiden noch zu bedauern war." (4) Als die Aerzte mit Valdemars baldi-

(1) Jung: Psychologie und Alchemie, z.B. S. 111 und 468.

(2) Zur analen Natur des Goldes s. Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Neue Folge, G.W. XV, S.107; Stud.I, S. 534.

(3) Poe: Die Tatsachen im Falle Valdemar, S. 163

(4) Poe, a.a.O., S. 164

gem Hinschied rechnen, wird der Freund benachrichtigt. Er findet Valdemars Gesicht und Körper eingefallen, "gleichwohl hatte er, sehr bemerkenswerter Weise, sowohl seine Geisteskraft als auch einen gewissen Grad von Körperstärke zurückbehalten." (1) Die Gedanken des Mesmeristen geben die Verbindung zwischen Körper und Geist bereits als gelockerte wieder. Die anwesenden Aerzte rapportieren sowieso ausschliesslich über den Zustand von Valdemars Körper (2):

Die linke Lunge war schon seit achtzehn Monaten halb verknöchert oder verknorpelt und somit natürlich für alle Lebenszwecke vollkommen unnütz. Die rechte war in ihrem oberen Teile ebenfalls teilweise, wenn nicht gänzlich knöchern geworden, derweil die untere Region nunmehr aus einer einzigen Masse von eitrigen Tuberkeln bestand, welche eine in die andere übergingen. Verschiedene ausgedehnte Perforationen waren vorhanden; und an einer Stelle hatte eine bleibende Verlötung an den Rippen stattgefunden.

Die quasi-körperliche Unruhe, die einen bei solchen Beschreibungen beschleicht, vertreibt gründlich die letzten Hoffnungen auf Genesung. Mit diesem zerstörten Apparat wird der Kranke nie wieder richtig atmen können. Eine Bewegung ist undenkbar geworden, die, wie der Herzschlag, zunächst rein physiologisch das Fortleben sichert, neben Leben aber auch Lust bedeutet, die Lust des Einsaugens reiner, kühler Luft. Sicher eine der ursprünglichsten wie allgegenwärtigsten Arten von Lust überhaupt.

Der Zeitpunkt des Experiments wird dann zum Anlass für eine Hetze, ein Sich-Ueberstürzen der Zeit. Der zunehmende Verfall des Kranken lässt den Experimentator beginnen, ohne die Ankunft der Aerzte abzuwarten. Ein friedliches Sterben Valdemars wird undenkbar, auch steckt diesen die erregte Faszination des Freundes an, bis er selbst "dringlich darum bittet, sogleich ans Werk zu gehen." (3) Die Hypnose ist rasch erreicht, Valdemars rasselnder Atem verlangsamt sich, bis nach einer Weile das Rasseln gänzlich aufhört. Valdemar liegt in vollkommener mesmerischer Trance. So vergeht ein Tag ohne Veränderung. Befragt, antwortet Valdemar: "Ja - ich schlafe jetzt. Wecken Sie mich nicht! - lassen Sie mich so sterben!" Und: "Keine Schmer-

(1) Poe: Die Tatsachen im Falle Valdemar, S. 165

(2) Poe, a.a.O., S. 165

(3) Poe, a.a.O., S. 166

zen - ich sterbe." (1) Dann rollen seine Augen aufwärts, während sein Unterkiefer herabfällt. Dann sagt er, auf seines Freundes fortgesetztes Fragen hin: "Ja; - nein, - ich habe geschlafen - und jetzt - bin ich tot." (2) Entsetzt ergreift die Anwesenden, einer fällt in Ohnmacht, zwei fliehen aus dem Sterbezimmer. Die übrigen machen vergeblich Wiederbelebungsversuche. Während sieben Monaten untersuchen sie Valdemar jeden Tag, ohne dass sich in seinem Zustand etwas ändert. Dann entschliesst sich der Erzähler dazu, ihn aus der Trance zu wecken. Er fragt ihn: "M. Valdemar, können Sie uns erklären, was gegenwärtig Ihre Gefühle und Wünsche sind?"(3) Aus diesem bricht dieselbe grauenvolle Stimme hervor wie bisher, die sagt: "Um Gottes willen! - rasch! - rasch! - versenken Sie mich wieder in Schlaf - oder, rasch! - wecken Sie mich auf! - rasch! - Ich sage Ihnen, ich bin tot!" (4) Der Hypnotiseur weckt ihn auf.

... derweil von der Zunge - nicht von den Lippen - des Leidenden die Ausrufe "tot! tot!" förmlich hervorbrachen, geschah's auf einmal, innerhalb einer einzigen Minute, oder gar noch schneller, dass mir sein ganzer Leib unter den Händen schrumpfte - verfiel - verweste. Dort auf dem Bette, vor der ganzen Gesellschaft, da lag eine nahezu flüssige Masse von widerlicher - von abscheulicher Fäulnis. (4)

Im "Fall Valdemar" ist es die Verbindung zwischen Hypnotiseur und Hypnotisiertem, die Tod und Verwesung aufzuschieben vermag. Der erstere streicht mit seinen Händen über den Kopf des Patienten, aber viel wesentlicher in dieser Beziehung ist ihr Gespräch, der Wechsel von Fragen und Antworten, Weisungen und Ausrufen. Durch dieses Gespräch ist der Erzähler gegenwärtig im Geist des Sterbenden. Dessen Bewusstsein hat eine weiterglimmende Zone vom Zerfall des Ganzen wie ausgespart. Sie ist der Ort, wo der Wunsch eines anderen regiert. Von einem Sieg über den Tod kann jedoch keine Rede sein. Hinter seiner Maske aus falschem Leben hervor nennt Valdemar mit seiner schrecklichen Stimme den wahren Meister - "tot! tot!" Im Moment, wo der Hypnotiseur die Beziehung aufkündigt, fällt auch die letzte Form in sich zusammen. Was übrigbleibt, ist letztlich nicht beschreibbar, ausser im

(1) Poe: a.a.O., S. 169 f.

(2) Poe, a.a.O., S. 171

(3) Poe, a.a.O., S. 172

(4) Poe, a.a.O., S. 173

Negativen, als Gestaltloses, Desorganisiertes. Das, woraus Menschen gemacht sind.

Dass dem Erzähler vor neun Monaten die Idee gekommen ist, einen Sterbenden zu hypnotisieren, vor allem, um zu erfahren, "in welchem Masse - beziehungsweise, für wie lange Zeit - sich vielleicht die Hand des Todes durch die Prozedur mochte zurückhalten lassen", muss daran erinnern, dass ein Kind neun Monate zwischen Zeugung und Geburt in einem Zustand der Suspension verbringt. Und sieben Monate lang - die Reifezeit einer Frühgeburt - hält die Hypnose am andern Ende von Valdemars Lebensspanne den Eintritt der Verwesung auf.

Was Poes Geschichte anspricht, hat etwas mit Nicht-Geborenwerden zu tun. Wir finden es beschrieben in Serge Leclaires "Das Reale entlarven". Das Reale ist das, was sich jeder Beschreibung entzieht, und doch, nicht reduzierbar, existiert. Es begegnet uns in den Erlebnissen der Angst, der Lust und des Todes. Leclaires Fallgeschichten stehen Poes Erzählungen in nichts nach. Einer der Patienten, Jérôme, träumt, dass in einem Saal ein Sarkophag mit einer Mumie vorbeigetragen wird, die sich plötzlich verflüssigt zu einem roten Saft. Oder, dass in einem Schiffsbauch ein Kadaver gesucht und gefunden wird, derart gedunsen, dass er jeden Moment zu platzen droht. Das Schlimmste wäre für ihn, meint Jérôme, in einem eben geöffneten Wandschrank auf ein unförmiges, unbekanntes Etwas zu stossen, ein namenloses Ding, das zu sehen unbedingt vermieden werden müsse. (1) Leclair hebt hervor, dass dieses "Schlimmste" für den zwangskranken Jérôme, das notwendigerweise auch die grösste Anziehungskraft besitze, die Vorstellung einer Situation sei, in der die Macht des Wortes sich als unwirksam erweise. Das 'namenlose Etwas' aber ist ein Leichnam, Jérômes 'Unbeschreibliches' der Tod. Jérôme verhält sich so, als sei er schon gestorben; um den Tod zu täuschen, spielt er den Toten.

Unerträglich sind für ihn die Zwischenstufen und Uebergänge von einem Zustand in den andern. Seine Träume handeln eigentlich von Föten, die nie geboren wurden und deshalb in ihren Behältnissen, d.h. im Mutterleib, von

(1) Leclair: Das Reale entlarven, S. 14 f. und 125 ff.

der Verwesung ereilt werden. Vergeblich wird das Verrinnen der Zeit geleugnet. (1) Auch Poes Erzählung zeigt den Tod so, wie er aussieht, wenn man ihn mit geschlossenen Augen betrachtet.

Oeffnet man sie, um Tod und Leben so erneut zu betrachten, so sieht man, was Martin Heidegger folgendermassen beschrieben hat (2):

Das Dasein versteht sich selbst immer aus seiner Existenz, einer Möglichkeit seiner selbst, es selbst oder nicht es selbst zu sein. Diese Möglichkeit hat das Dasein entweder selbst gewählt oder es ist in sie hineingeraten oder je schon darin aufgewachsen. Die Existenz wird in der Weise des Ergreifens oder Versäumens nur vom jeweiligen Dasein selbst entschieden. Die Frage der Existenz ist immer nur durch das Existieren selbst ins Reine zu bringen.

6.6 Seele und Leben als teilbare Substanzen

Wenn man den Begriff "Seele" versteht wie Aristoteles, als "lebendige Wirklichkeit des Leibes", oder wie Spinoza, als "Trieb ins Sein, als Streben, im Sein, in der Wirklichkeit, zu beharren", als "Anteil des Menschen an der Natur als der Quelle alles Seins" (3), dann kann sich das Gefühl des Unheimlichen nicht einstellen.

Wenn es im Anfang der Odyssee von den Irrfahrten des Odysseus heisst, er sei bestrebt gewesen, die Seele und die Rückkehr seiner Gefährten zu retten, so hat Seele, Psychê, hier noch die ursprüngliche Bedeutung des Lebens, der Existenz, also der Tatsache des Daseins. (4)

Nicht diese, sondern die folgende Beschreibung von Leib und Seele und ihrem Verhältnis zueinander - die eine eben so grosse philosophische Tradition besitzt - ist es, die phantastisches Erleben möglich macht (5):

-
- (1) Janine Chasseguet-Smirgel hat Poes Erzählungen so wiedergegeben, dass man dieses Motiv durchs Band in ihnen erkennen kann, auch wenn die Autorin zu einer anderen Deutung des Materials kommt. Vgl. "Letztes Jahr in Marienbad. Zur Methodologie der psychoanalytischen Erfassung des Kunstwerks", S. 803 ff.
 - (2) Heidegger: Sein und Zeit, S. 12 (§ 4).
 - (3) Zitiert nach von Uslar: Die Wirklichkeit des Psychischen, S. 10.
 - (4) von Uslar, a.a.O., S. 10
 - (5) Descartes: Ueber den Menschen, S. 43

Diese Menschen werden - wie wir - aus einer Seele und einem Körper zusammengesetzt sein. Daher ist es erforderlich, dass ich zuerst den Körper für sich und danach auch die Seele ebenso für sich beschreibe. Und schliesslich werde ich darstellen, wie diese beiden Naturen verbunden und vereint sein müssen, um Menschen entstehen zu lassen, die uns ähnlich sind.

Im Moment, wo Descartes sich vorstellt, wie eine Maschine beschaffen sein müsste, die in ihrem Bau und ihrem Verhalten einem Menschen gleich wäre, wo er ihre Zusammensetzung aus den zwei grundverschiedenen Substanzen, *res extensa* und *res cogitans*, beschreibt, droht auch schon jene andere Vorstellung, dass das Zusammengefügte auseinanderfallen könnte. Und gerade die Verbindung zwischen Körper und Seele, der Uebergang von Gedanken in Handlungen und von körperlichen Vorgängen in Empfindungen und schliesslich Gedanken, blieb für Descartes zeit seines Lebens rätselhaft. Nur wo dieser Austausch stattfinden sollte, war ihm mehr oder weniger klar: im Gehirn, genauer, in der Zirbeldrüse. (1)

Dieses Problem stellt sich aber nur für die menschliche Seele und das Verhältnis zwischen *res extensa* und *res cogitans*. Es fällt weg bei Tieren und im Falle jener Maschinen, die den menschlichen Körper und seine Funktionen simulieren sollen. (2) Denn diese Körper verfügen über eine Art Energie oder Leben, die völlig mit ihnen verbunden ist und nichts mit der *res cogitans* zu tun hat. Descartes findet sie im Blut und andererseits in den "spiritus animales", den Animalgeistern, kleinen Korpuskeln, die z.B. in den Nerven aneinanderstossen und so, rein mechanisch, Reize in Form von Bewegungsenergie weitergeben (3):

... man bedenke, dass die Funktionen in dieser Maschine alle von Natur aus allein aus der Disposition ihrer Organe hervorgehen ...

(1) Vgl. dazu Descartes: Ueber den Menschen, Anm.d.Hsg. auf den Seiten 133 und 135. Der Roman "Gigant Hirn" von Heinrich Hauser schildert ein haushohes künstliches Gehirn von organischer Bauart, in dessen Zirbeldrüse, da ihre Funktion im Falle des Menschen als rätselhaft erklärt wurde, eine Werkstatt eingerichtet ist. Aber gerade über diese Zirbeldrüse kann der Held mit dem Hirn direkten Kontakt aufnehmen, und die Erbauer der kartesischen Konstruktion vor deren drohendem Wahnsinn warnen.

(2) Vgl. S. 94 dieser Arbeit (Abschnitt 6.1)

(3) Descartes: Ueber den Menschen, S. 136; vgl. auch Discours de la Méthode, S. 89.

Daher ist es in keiner Weise erforderlich, hier für diese (die Maschine) eine vegetative oder sensitive Seele oder ein anderes Bewegungs- und Lebensprinzip anzunehmen als ihr Blut und ihre Spiritus, die durch die Hitze des Feuer bewegt werden, das dauernd in ihrem Herzen brennt und das keine andere Natur besitzt als alle Feuer, die sich in unbe-seelten Körpern befinden.

Wenn Frankenstein, als ein "moderner Prometheus" (1), während eines Gewittersturms die eingehüllte Gestalt auf dem Seziertisch bis unter die Dach-luke seines turmartigen Labors hochzieht, um sie den knisternden Blitzen auszusetzen (2), soll uns das den Eindruck vermitteln, dass mit der himmli-schen Elektrizität dem Kloss Leben eingeflösst werde. Wieder unten, hebt er, das Gesicht noch immer verdeckt, jedenfalls zum erstenmal die Hand.

In genauso anschaulicher Weise überzeugt uns jene andere primitive Physio-logie des Gruselfilms davon, dass "das Blut das Leben ist". (3) Wer schon Blut gespendet hat, kennt vielleicht das Gefühl, das jene Angstvorstellung begleitet, man könnte vom betreuenden Personal vergessen werden, jener kostbare rote Saft könne ungehindert und vollständig aus dem System seiner Gefäße herausfließen. Auch diese Vorstellung bezieht sich nicht in erster Linie auf die konkrete Möglichkeit unseres "Nicht-mehr-dasein-könnens" (4), unseres Todes, denn in ihr sind wir ja noch da und betrachten mit Grauen unseren entleerten Körper.

Mit einem entsprechenden Gefühl der Leere, allerdings verschoben auf ein hungriges Gefühl im Magen oder ein Durstgefühl in der Kehle, auf orale Gier also, erheben sich nachts die untoten Vampire aus ihren Gräbern. Wie Douglas R. Masons leichenfleddernde Automaten (5) treibt es sie, sich durch die Einverleibung menschlicher Substanz mehr Leben zu verschaffen. (6) Aber

(1) "Frankenstein or The Modern Prometheus" lautet der vollständige Titel des Romans von Mary Wollstonecraft Shelley (1818).

(2) in der Filmversion von James Whale, USA 1931.

(3) "For the Blood Is the Life" ist der Titel einer Vampirgeschichte von Marion F. Crawford.

(4) Heidegger: Sein und Zeit, S. 250

(5) Vgl. S. 121

(6) Freud referiert 1913 in "Totem und Tabu" R. Kleinpaul (Die Lebendigen und die Toten in Volksglauben, Religion und Sage. Leipzig 1898): "Nicht eher fühlte sich der Lebendige vor der Nachstellung des Toten sicher, als bis er ein trennendes Wasser zwischen sich und ihn gebracht hat. Daher begrub man die Toten gern auf Inseln, brachte sie auf die andere Seite eines Flusses; die Ausdrücke Diesseits und Jenseits sind hievon

sie mögen noch so viel Blut saugen, sie werden doch nie wirklich lebendig. In ihrem teilweisen Lebendigsein liegt auch ihre Unheimlichkeit; ein übernatürlicher Vorgang wie die Auferweckung des toten Lazarus oder die Belebung der Statue des Pygmalion ist nie so bedrohlich (1), denn in beiden Fällen wird aus etwas Totem bzw. Unbelebtem ein wirklicher, lebendiger und damit auch sterblicher Mensch. Die unersättliche Gier nach Blut eines Vampirs wie Dracula rührt davon her, dass er es nicht in Leben umsetzen kann:

im Innern befindet sich nichts, es fließt kein Blut aus Draculas Körper. Und sogar die blendende Hülle, jene prächtige schwarzdrapierte Silhouette ist Täuschung; sobald man ihr einen Pfahl ins Herz stösst, zerfällt sie, zerbröckelt, ist nur noch ein kleiner Haufen Staub, den ein Windstoss verweht. (2)

Eine ähnliche Emphasis auf die reduzierte Lebendigkeit des Vampirs legt eine andere Beschreibung. Sie ist ein gutes Beispiel dafür, dass Pseudowissenschaftlichkeit ein fruchtbarer Boden für das Phantastische ist: Sie schreckt vor Unappetitlichem keineswegs zurück und bemüht sich überdies, anschaulich zu sein.

Diese Bewegung (des Blutes in den Haargefäßen, D.S.) kann aber nicht dieselbe sein, wie die, welche im Leben sich vollbringt; denn der Mensch ist wirklich todt, die höhere Seele hat sich vom Leibe getrennt, und mit ihr sind jene höheren Elementargeister entwichen, die fortan jenseits ihre Umhülle bilden, also nicht ferner mehr Nerven und Muskeln beleben.

Aber diese letzteren sind mit dem ganzen übrigen organischen Apparate zurückgeblieben, und haben im vorliegenden Falle die ihnen einwohnenden niederen, physisch-plastischen Lebenskräfte noch theilweise zurückbehalten, und die nun sind es, die hier die wundersam befremdliche Erscheinung wirken. Das Blut und die Gefäße sind nicht ferner mehr beseelt im geistigen, und bekräftigt im animalischen Leben; sie sind aber belebt im Vegetabilischen, und vielleicht noch eine Stufe darüber, in dem des Zoophyten, und wirken in ihnen bewusstlos in der gebundenen Wirkungsweise dieser Organismen. Sie nun im Blute treibend, schützen es vor dem Gerinnen, und während sie es also beweglich halten, bewahren sie ihm auch die Reizkraft, dass es fortdauernd die

ausgegangen. ... ursprünglich, meint Kleinpaul, waren alle Toten Vampire, alle grollten den Lebenden und trachteten, ihnen zu schaden, sie des Lebens zu berauben." (Freud: Totem und Tabu, G.W. IX, S. 75; Stud. IX, S. 350).

(1) Freud: Das Unheimliche, G.W. XII, S. 260; Stud. IV, S. 268 f.

(2) Z.B. in "Dracula" von Terence Fisher, GB 1958. Zitat aus Dadoun: Der Fetischismus im Horrorfilm, S. 364.

Gefässe zur Rückwirkung erregt; aber nicht ferner mehr als ein warmes Lebensblut, sondern als kalter Pflanzensaft, der langsam durch die Venen aufwärts zum Herzen hinaufsteigt, und ebenso langsam durch die Lungen wieder zu ihm niedersinkt; und dann durch die Arterien, die aber ganz nach Art der Venen wirken, gleich den zur Wurzel niedergehenden Safttröhren in den Pflanzen, zu den Haargefässen zurückkehrend, zudem durch die Einsaugung der Feuchtigkeit aus der Grabesluft sich stets an Masse verstärkend, und also von aussen zugeführte durch innere Einsaugung mit organischem Stoffe schwängernd, Absonderungen macht, und organische Gebilde der untersten Art gestaltet. Diese Wangenröthe der Vampyre ist also die Todtenblume, die das in seinen niedrigsten Verrichtungen noch nicht erloschene Leben unter der deckenden Erde treibt; und ihre Wohlbeleibtheit vergleichbar der, welche Pflanzen zeigen, die zufällig in der Tiefe der Bergwerke aufgegangen, und nun bleich aber breit, dick und mastig, vor ihren Brüdern gleicher Gattung, die im Lichte leben, kaum mehr kenntlich sind. (1)

Zweihundert Jahre nach Descartes' Beschreibung des menschlichen Blutkreislaufs (2) hat sich der Stil wissenschaftlicher Erklärungen nicht viel geändert, höchstens ist darin ein Rückschritt zu sehen, dass die frühere Rationalität dem Aberglauben Platz gemacht hat. Dessen Inhalte, beschrieben in der Sprache der Anatomie und Physiologie, erhalten dadurch eine verführerische Realität.

Wenn Seele und Leben somit als teilbare Substanzen aufgefasst werden können, so bedeutet das, dass in Gliedmassen, die vom Körperganzen abgetrennt wurden, genug von der beschriebenen niederen Form von Leben zurückbleiben kann, um ihnen eine autonome Beweglichkeit zu verleihen. Davon spricht Descartes (3):

Anschliessend hatte ich dort gezeigt, welche Struktur die Nerven und Muskeln des menschlichen Körpers haben müssen, damit die Lebensgeister darin die Kraft haben, seine Glieder zu bewegen; wie man ja beobachten kann, dass Köpfe sich, kurz nachdem sie abgeschlagen wurden, noch bewegen und ins Grass beißen, obschon sie nicht mehr beseelt sind...

Wieder ist der Schritt von Descartes zur phantastischen Literatur wie selbstverständlich. Von Maupassant gibt es zwei Erzählungen über abge-

(1) Josef von Görres: Ueber Vampyre und Vampyrisierte, zit. nach Sturm u. Völker: Vom Erscheinen der Vampire, S. 54 f. (1840).

(2) Descartes: Ueber den Menschen (1632).

(3) Descartes: Discours de la Méthode, S. 91

schnittene Hände (1), die von ihren Besitzern als Kuriositäten oder Trophäen vorgezeigt werden, bis sie diese erwürgen. Auch in W.F. Harveys "The Beast With Five Fingers" kriecht die Hand eines bösen Erbonkels spinnenhaft durchs Haus. (2) Noch häufiger sind abgeschnittene und am Leben erhaltene Köpfe in Gruselfilmen. (3) Auch sie erwecken die Vorstellung, Leben sei teilbar und bleibe deshalb in isolierten Gliedmassen zurück.

Damit stelle sich nicht nur das Problem, in welchen Organen die Gefühle (oder in welchen Organen welche Gefühle) ihre Wurzeln haben (4), sondern auch die Frage, wo die Seele oder die Persönlichkeit eines Menschen im Körper ihren Sitz hat. Die Science Fiction denkt sich natürlich die Persönlichkeit meistens als im Gehirn lokalisiert, dessen Transplantation in einen andern Körper dann einen Tausch ermöglicht. (5) Diese Vorzugsstellung des Gehirns unter den Organen des Körpers als Ort der Seele findet sich schon bei Descartes (6):

Und wenn schliesslich eine vernunftbegabte Seele in dieser Maschine sein wird, so wird sie ihren Hauptsitz im Gehirn haben...

Der französische Film "Der Mann mit dem zweiten Gehirn" (7) stellt sich dieser Ansicht entgegen. Ein krebskranker Chirurg lässt sich von einem begabten Kollegen das Gehirn in den Körper eines tödlich verunfallten jungen Mannes verpflanzen. Er gibt sich seiner Frau und seinen Kindern nicht zu erkennen, sondern verkehrt vor allem mit den Freunden des jungen Mannes. Mehr und mehr verblasst die Persönlichkeit des Gehirns, während diejenige des Körpers dominiert. Am Ende steht der junge Mann unverändert vor uns, wie vor seinem Tod. Nicht ein neuer Körper hat dem Gehirn zum Weiterleben

(1) Maupassant: La Main (1883); La Main d'Ecorché (1875).

(2) Verfilmt von Robert Florey, USA 1946

(3) Beispiele sind: The Man Without A Body, von W.L. Wilder, GB 1957; The Thing That Couldn't Die, von Will Cowan, USA 1958; The Frozen Dead, von Herbert J. Lederer, GB/USA 1966.

(4) Vgl. Abschnitt 6.4, S. 122 f.

(5) Vgl. das Kapitel 6: "Pygmalions Freude"

(6) Descartes: Ueber den Menschen, S. 57

(7) "L'Homme au cerveau greffé", von Jacques Doniol-Valcroze, Frankreich 1972, nach dem gleichnamigen Roman von Alain Frank und Victor Vicas. (Ich danke Thomas Christen für den Hinweis).

verhelfen, sondern ein neues Gehirn einem Körper und dessen Persönlichkeit. Genau dasselbe ereignet sich in Filmen, wo einem Verunfallten durch ein Versehen die Hände eines Mörders angenäht werden, als Ersatz für seine eigenen. (1) Natürlich wird er damit selbst zu einem Mörder, wenn auch zu einem Mörder wider Willen. In den Mörderhänden ist zwar kein eigentliches Bewusstsein zurückgeblieben - sie haben ihrem neuen Besitzer nichts zu sagen oder durch Zeichen mitzuteilen - wohl aber der Trieb, zu töten und anderes Unrecht zu tun.

Wenn Aristoteles die Seele mit der Hand vergleicht als dem "Werkzeug der Werkzeuge" (2), da beide ihren Gegenstand begreifend untersuchen, so ist das eine Vorstellung, von der wir auf Anhieb sagen können, dass sie nichts Unheimliches an sich hat. Wenn sich aber dieses Werkzeughafte einer Hand gewissermassen verselbständigt und sich der intentionalen Ganzheit des Organismus entgegenstellt, so dass die Hand tut, was sie will, ist das unheimlich. Erinnern wir uns an Jacques Lacans Beschreibung des analytischen Prozesses, der die Fiktion eines einheitlichen "Ich" oder "Selbst" langsam auflöst, was vom Subjekt in Träumen von Gliedern, die sich selbständig machen, wahrgenommen wird. (3) Wenn deshalb Sigmund Freud in seinem Aufsatz über das Unheimliche schreibt (4)

Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand wie in einem Märchen von Hauff, Füße, die für sich allein tanzen wie in dem erwähnten Buche von A. Schaeffer, haben etwas ungemein Unheimliches an sich, besonders wenn ihnen wie im letzten Beispiel noch eine selbständige Tätigkeit zugestanden wird. Wir wissen schon, dass diese Unheimlichkeit von der Annäherung an den Kastrationskomplex herrührt.

so bleiben wir unbefriedigt. Zu rasch identifizieren wir den Schrecken der Kastrationsvorstellung als die Furcht vor dem realen Verlust eines Gliedes. Dabei verpassen wir den Einstieg in die richtige Ebene. Denn die fragliche Vorstellung betrifft ein Organ, das buchstäblich im Schnittpunkt verschie-

(1) Erzählungen: Les Mains d'Orlac, von Maurice Renard; L'autre Main, von George Langelaan. Filme: Orlocks Hände, von Robert Wiene, Oesterreich 1925; Mad Love, von Carl Freund, USA 1935.

(2) Aristoteles: Ueber die Seele, III 8, 432 a (S. 88). Vgl. auch von Ussler: Die Wirklichkeit des Psychischen, S. 84.

(3) Vgl. S. 120, Anm. 6

(4) Freud: Das Unheimliche (1919), G.W. XII, S. 257; Stud. IV, S. 266.

dener Bedeutungslinien steht. Schon die Tatsache, dass es bei etwa der Hälfte der menschlichen Population nicht vorhanden ist, zeichnet es aus zur Darstellung einer fragwürdigen Realität. Freud sagt von ihm, dass es von einem bestimmten Zeitpunkt an stark mit narzisstischer Libido besetzt werde. (1) Zuerst einmal heisst das, dass die Vorstellung, dieses Organ zu verlieren, jene andere Furcht auslöst, die Lust zu verlieren, die mit dem Besitz dieses Organs verbunden ist. Oder vielleicht die Furcht vor dem Verlust jeglicher Lust überhaupt. (2) Der Phallus ist jener Ort des Körpers, von dem eine eigenartige - unheimliche - Aufspaltung des Erlebens ihren Ausgang nimmt. Rasch dehnt sie sich auf das Ganze unseres Körpers aus, bis wir zu einem Doppelwesen geworden sind, das, optisch ausgedrückt, verzweifelt versucht, mit einem gespaltenen Blick keinen seiner auseinanderfallenden Aspekte aus den Augen zu verlieren (3):

"Dieser andere Körper" - das Wort "andere" bezieht sich auf den anatomisch-physiologischen Körper - ist der Lustkörper, das heisst die Gesamtheit der Orte, an denen sich Lust produzieren kann; wenn man - seit Freud - weiss, dass jeder beliebige Punkt des Körpers (des anatomisch-physiologischen Körpers) der Ort eines Reizes "vom Typ der sexuellen Reize" sein kann, dann kann man gleichzeitig gewahr werden, dass der "Lustkörper" Punkt für Punkt dem organischen Körper entspricht.

Das bedeutet, dass die Psychoanalyse mit ihrem Libido-Modell direkt an die Vorstellung einer sensitiven Seele anknüpft, wie sie die Scholastik gekannt hatte (4):

Wir müssen annehmen, dass die Libido den ganzen Körper durchströmt, vielleicht wie ein Stoff (nach Freuds Annahme), und dass das Zusammenhalten des Organismus von einem Libidotonus bedingt ist, von dessen Schwankungen... zum Teil die Widerstandskraft des Organismus gegen Krankheit und Tod abhängt.

-
- (1) Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (1918), G.W. X, S. 73; Stud. VIII, S. 164.
 - (2) Vgl. Ernest Jones' Begriff der "Aphanisis"; dazu Laplanche/Pontalis: Vokabular der Psychoanalyse I, S. 72 f.
 - (3) Leclaire: Das Reale entlarven, S. 60
 - (4) Tausk: Von der Entstehung des "Beeinflussungsapparates" in der Schizophrenie, S. 378. Vgl. auch Starobinski: Ueber die Geschichte der imaginären Ströme (Von den Lebensgeistern zur Libido). In: Psychoanalyse und Literatur, S. 24 ff.

Im Moment, wo Freud erkannte, dass es eine der wichtigsten Funktionen der Libido war, den eigenen Körper zu besetzen, eröffnete sich ihm ein breites Spektrum neuer Erklärungsmöglichkeiten. Wo die Libido hinreichte, war Lust, Gefühl, Erlebnis, wo sie sich "staute", ein übersteigertes Interesse (z.B. für bestimmte Körperteile oder Organe in der Hypochondrie), wo sie sich zurückzog, Gefühllosigkeit, oder bestenfalls ein Eindruck von Zerfall in isolierte Inseln von Erogeinität. (1) Freuds These, dass "eine dem Ich vergleichbare Einheit nicht von Anfang an im Individuum vorhanden ist, dass zum Autoerotismus etwas hinzukommen muss, um den Narzissmus zu gestalten" (2), ist von Heinz Kohut (3) in dem Sinne weiterentwickelt worden, dass es vor allem die einführende Zuwendung der Mutter sei, die es dem Kleinkind in den ersten Lebensjahren erlaube, die im Zustand des Autoerotismus voneinander isolierten Partialtriebe, erogenen Zonen und Körperfunktionen als zu sich gehörig, als Teile eines Ganzen zu erleben. Eine tiefgreifende Störung auf dieser Stufe führt nach Kohut zu folgenden Phänomenen (4):

Bei der psychotischen oder präpsychotischen Hypochondrie jedoch, z.B. bei den frühen Stadien der Schizophrenie, werden einzelne Körperteile oder isolierte körperliche oder psychische Funktionen herausgelöst und überbesetzt. Das Bild des kohärenten Selbst zerbricht, und der übrige kohärente, beobachtende Teil der Psyche des Patienten kann nicht mehr tun, als die Folgen einer Regression, die er nicht kontrollieren kann, zu erklären zu versuchen.

Einen solchen Erklärungsversuch haben wir auf S. 122 vorgestellt, am Beispiel des "Beeinflussungsapparates" einer Schizophrenen. Wenn diese Patientin z.B. sexuelle Regungen hat, die sie unmöglich als spontane und mit der jeweiligen Situation assoziierte Reaktionen erleben kann, so müssen sie ihr wohl von "aussen" irgendwie "gemacht" worden sein. Leclaire (5) erzählt von einem anderen Schizophrenen, der gesagt habe: "Bei dem Körper, den ich nicht mehr spüre, handelt es sich nicht um den, mit dem die Medizin sich befasst."

(1) Freud: Zur Einführung des Narzissmus (1914), G.W. X, S. 148 ff.; Stud. III, S. 49 ff. (Schlaf, Erkrankung und Hypochondrie).

(2) Freud, a.a.O., G.W. X, S. 142; Stud. III, S. 44.

(3) Kohut: Narzissmus

(4) Kohut, a.a.O., S. 246

(5) Leclaire: Das Reale entlarven, S. 60.

Das eigenartige Gefühl, das uns erfasst, wenn wir die Tafeln anatomischer Werke aus dem 16. oder 18. Jahrhundert betrachten, eine Mischung aus Faszination, Amusement und Schauern, muss etwas mit diesem "Doppelgängereffekt" zu tun haben. Menschen heben dort bereitwillig ihre Bauchdecke auf, um den Blick auf ihre Eingeweide freizugeben. Skelette sind nicht isolierte Schaustücke, sondern zeigen die natürlichen Posen Lebendiger: Anbetung, Trauer, lockerer Schritt. (1) Kinderskelette trocknen sich mit einem Lungenflügel unsichtbare Tränen ab. Wie wenn die Libido, angesichts der Darstellung unserer von Leben und Fleisch entblösten Körperarchitektur zur Nachahmung verführt, versuchte, sich in einen versteckten Winkel in uns selbst zurückzuziehen, was sich als ein Kribbeln äussert und uns drängt, unruhig auf unseren Stühlen hin- und herzurutschen.

(1) Cailliois: A coeur du fantastique, S. 149 ff.

7. SCHLUSS

Es hat sich an dieser Stelle aus vielen Beispielen das Phantastische als Struktur einer ganz spezifischen Erfahrung herausgeschält. Wollen wir dieser Erfahrung treu bleiben, so müssen wir darauf verzichten, jetzt eine endgültige Definition zu liefern, auf die man sich beim Weiterreden als auf ein bequemes Schlagwort abstützen könnte. Es sind ja auch bereits zahlreiche Definitionen des Phantastischen vorhanden, aus denen im Vorangegangenen zitiert wurde. Sie standen eigentlich nie in Frage, es ging mehr darum, Sätze wie den Freuds, "Das Unheimliche ist die Wiederkehr des Verdrängten" (1), zu veranschaulichen. Was sich an Struktur herausgeschält hat, ist ebenso spezifisch, unverwechselbar und eindeutig wie schwer zu fassen.

Zuerst bleibt festzuhalten, dass die Erfahrung des Phantastischen immer eine Topologie voraussetzt. Sie impliziert einen "anderen Schauplatz" (2), "einen anderen Körper als den, den die Medizin beschreibt" (3), ein fremdes, unbekanntes Aussen im Falle der Welt, ein fremdes, unbekanntes Innen im Falle unseres Leibes. Und gerade das, was wir nicht zur Kenntnis nehmen wollen und womit wir im Hintergrund unseres Denkens doch immer rechnen, wird uns zum Vertreter und Garant einer - dem Zugriff der Deutung entzogenen - Wirklichkeit. Lacan nennt es kurz "das Reale". Es greift, wo es einbricht, jenes Konstrukt der Wirklichkeit an, das uns liebgeworden ist, das wir der Erfahrung des Realen vorziehen, das bereinigte, ganzheitliche konzipierte "Imaginäre". (4)

Das Phantastische ist insofern immer die Erfahrung einer Grenze (5), handle es sich dabei nun um den Horizont der Welt, um die Kontur unserer leiblichen Gestalt oder um die Grenze, die das Bewusste vom Unbewussten trennt. Aber auch Konflikt und Dynamik sind Konstituenten des Phantastischen, denn die erwähnte Grenze wird so plötzlich und auf dramatische Weise wichtig, wie wenn bei einem nächtlichen Zwischenfall Scheinwerfer ein sonst verlas-

(1) Freud: Das Unheimliche, G.W. XII, S. 259; Stud. IV, S. 268

(2) Freud: Die Traumdeutung, G.W. II/III, S. 50; Stud. II, S. 72

(3) Vgl. S. 146

(4) Lacan: Seminar I: Die technischen Schriften Freuds (Kap. "Die Topik des Imaginären"), und Leclaire: Das Reale entlarven.

(5) Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 84

sen wirkendes Kontrollgebäude mit Schlagbaum und Stacheldraht aus der Dunkelheit reißen. Im Phantastischen geht es ums Ganze, ist das Ganze in Frage gestellt.

Was da gefährdet ist, unterscheidet sich deutlich von Leben und Existenz. Sind diese bedroht, so löst das andere Gefühle aus, sei es Furcht, Entschlossenheit oder Resignation. Hier aber ist etwas angesprochen, was wie ein unsichtbarer Stoff, ein unsichtbares Feld unsere Person und die Welt um uns durchdringt und zusammenhält. Nennen wir es noch "narzisstische Libido", so haben wir das Phantastische selbst angesprochen und hypostasierend etwas ins Leben gerufen, was einer paranoiden Schizophrenie würdig ist. Es ist fast unmöglich, hinter die Kulissen des Phantastischen zu blicken, ohne ihm anheimzufallen.

ANHANG

1) Theodore Cogswell: The Wall Around the World

Der Knabe Porgie lebt in einer Welt, die auf allen Seiten von einer unübersteigbaren Mauer umgeben ist. Er scheint der einzige zu sein, der sich Gedanken darüber macht, wie man über sie hinweg nach "draussen" gelangen könnte. Die einzigen Flugmittel, die er kennt, sind die fliegenden Besen der Erwachsenen, von denen jedes Kind einen zu seinem vierzehnten Geburtstag erhält. In Porgies Welt gibt es nämlich keine Technik, alles wird mit Zauberei gemacht. Da die besten Besen nicht über zweihundert Meter hoch fliegen - die Mauer ist um vieles höher -, muss Porgie sich etwas anderes einfallen lassen. Es hat vor seiner Zeit schon Menschen gegeben, die die Mauer überwand. Porgies Vater war einer von ihnen. Grund genug für Mr. Wickens, Porgies Lehrer in der Zauberschule, den Jungen gut im Auge zu behalten. Doch Porgie lässt sich nicht einschüchtern, auch nicht durch das unheimliche Gerücht vom "Schwarzen Mann", der angeblich alle diejenigen holt, die vom Pfad der Magie abweichen um die Mauer zu überqueren. Der Schwarze Mann soll schon Porgies Vater geholt haben. Mr. Wickens erklärt dem Knaben, dass die Zeit noch nicht reif sei, die Magie noch zuwenig entwickelt, als dass man an ein Überwinden der Mauer denken könne. Sie alle seien in diese Welt gesetzt worden, um die Lehren der Magie weiter zu entwickeln. Alles, was sie von diesem Ziel abhalte, sei böse.

Porgie macht trotzdem ein verbotenes Experiment um's andere, zuerst mit Modellen von Gleitern, dann mit richtigen, die sein Gewicht zu tragen vermögen. Allerdings muss er zusätzlich noch seinen magischen Besen am Flugzeug befestigen.

Eines nachts ist es soweit: Porgie schwebt in seinem Apparat immer höher, bis er auf die Mauer hinabblicken kann. Verfolger und widrige Winde zwingen ihn jedoch, auf der Mauer notzulanden. Ein dunkler Schatten nähert sich. Es ist der Schwarze Mann. Bald gibt er sich als Mr. Wickens zu erkennen. Er erklärt Porgie alles, was er wissen will. "Draussen" ist eine Welt der Technik, ausgerichtet auf ein naturwissenschaftliches Weltbild. Da man die Möglichkeiten der Parapsychologie nicht unausgeschöpft lassen wollte, wurde eine Gruppe von Menschen innerhalb der Mauer angesiedelt, die in besonders

hohem Masse mit Psi-Kräften begabt waren. Dort konnten sie ihre Kräfte ungestört entwickeln, zusammengehalten durch einen Mythos und das Schreckgespenst des "Schwarzen Mannes". Das wäre draussen, wo niemand recht an eine übersinnliche Begabung des Menschen glauben mochte, nicht möglich gewesen. Die Mauer würde solange nötig sein, bis die "magischen Kräfte" wie andere Fähigkeiten gelehrt und gelernt werden könnten. Bis dahin müsse auch der Schwarze Mann dazu sehen, dass niemand den geraden Pfad der Magie verliesse.

Mr. Wickens kann dem Knaben auch berichten, dass unter den Menschen auf der anderen Seite der Mauer sein Vater lebt, als anerkannter Wissenschaftler, dem dasselbe Unterfangen wie Porgie glückte. Der Schwarze Mann wird Porgie zu ihm in die andere Welt bringen.

2) Harry Harrison: Captive Universe

Chimal, ein junger Azteke, lebt zusammen mit seiner Mutter im Dorf Quilapa. Quilapa und Zaachila sind die einzigen Siedlungen in einem Tal, dessen überhängende Felswände jeden Kletterer entmutigen. Am Süden des Tals speist ein Wasserfall den Fluss, der im Norden in einem Sumpf und zwischen den Ritzen einer riesigen Barriere aus Felsblöcken versichert. Der Fluss trennt die beiden Dörfer. Wer es wagen sollte, ihn nachts zu überqueren, fällt der Rache der Schlangengöttin Coatlique anheim, die ihre Opfer auf schreckliche Weise verstümmelt.

Chimal scheint sich als einziger zu fragen, was wohl ausserhalb des Tales für eine Welt liege. Sichtbar sind nur ferne, schneebedeckte Berggipfel. Seine gewagten Klettertouren und klugen Fragen tragen dem Jungen oft Schläge von der Hand der Priester ein, die im Tempel über die Einhaltung der Gesetze wachen.

Als die Zeit kommt, wo Chimal heiraten soll, wird es ihm plötzlich klar, dass er das eintönige Leben im Tal nicht auf sich nehmen kann. Er verweigert die Heirat und wird deshalb gefangengesetzt. Seine "blasphemischen" Reden - in Wirklichkeit kennt er die Gesetzesbücher genauer als die Priester - sind schuld daran, dass den alten Hohepriester der Schlag trifft. Im Verliess wartet er auf seinen Tod. In der Nacht verhilft ihm seine Mutter

zur Flucht. Dabei enthüllt sie ihm das Geheimnis seiner Herkunft: Er ist der Sohn eines Mannes aus dem Nachbardorf. Trotz des Tabus besuchte er Chimals Mutter in der Nacht. Als er auf dem Rückweg den Fluss überqueren wollte, übte Coatlique grausame Vergeltung an ihm.

Chimal verbirgt sich in den Binsen des Sumpfes vor seinen Verfolgern. Später entkommt er wider Erwarten Coatlique, indem er im Fluss untertaucht. Dann, im Morgengrauen, folgt er ihrer furchterregenden Gestalt durch ein Tor in der Felswand. Er hat das Tal verlassen!

Er befindet sich in einem System von Gängen und Tunnels. Coatlique steht leblos in einer Nische. Sie ist offenbar nichts als eine Maschine zur Einschüchterung der Talbewohner. Bald stösst Chimal auf Menschen. Sie tragen schwarze Gewänder, ihre Körper wirken schwächlich, und anfangs sind sie durch seine Anwesenheit derart verwirrt, dass sie sie einfach verleugnen. Dann versuchen sie, ihn zu töten, gehen dabei aber so ungeschickt zu Werk, dass er sich leicht retten kann. Er verschafft sich Nahrung und Kleidung aus ihren Magazinen und versucht vor allem, Antworten auf seine brennenden Fragen zu erhalten. Die Menschen im Fels nennen sich die "Wächter" und sehen ihre Lebensaufgabe darin, die Azteken im Tal mit Hilfe von Kameras und Mikrofonen zu überwachen. Sie kontrollieren auch die Bevölkerungszahl; werden zuviele Kinder geboren, so lassen sie mehr Schlangen und Skorpione ins Tal hinein. Die Götter sind nichts als Lüge, erkennt Chimal, und er ist deshalb sehr skeptisch, als man ihm erklärt, der "Grosse Planer" habe die Welt geschaffen und darin allen Menschen, Wächtern wie Azteken, ihre Aufgabe zugeteilt.

Durch einen der geheimen Zugänge erreicht Chimal die Berge, die er vom Tal aus sah. Sie sind kleiner als er und täuschen so Entferntheit vor. Auch den Himmel kann Chimal berühren: Er ist blau bemalt und wölbt sich als Kuppel über dem Tal. Eine Miniatursonne bewegt sich tagsüber auf Schienen über den Himmel und kehrt nachts unter dem Tal hindurch wieder an ihren Aufgangsort zurück. Der Fluss besitzt einen vergleichbaren Kreislauf, sein Wasser sammelt sich unter dem Sumpf und wird anschliessend zum Wasserfall zurückgepumpt. Eine Halle, deren eine Rückwand durch die Steinbarriere des Tals gebildet wird, erinnert Chimal an die alte Verheissung, wonach sich eines Tages die Wände des Tals für sein Volk öffnen werden. Wohin wird sein Volk dann gehen? Am andern Ende des Raums ist ein riesiges Fenster in die Wand

eingelassen. Dahinter gähnt ein Nachthimmel, dessen kalt leuchtende Sterne sich langsam drehen. In seiner Verwirrung hat Chimal nicht bemerkt, dass das Oberhaupt der Wächter mit Bewaffneten hinter ihm steht. Der "Oberste Beobachter" fragt ihn nach seinem Vater. Als Chimal bekennt, dass sein Vater ein Mann aus dem andern Dorf war, ändert sich das Benehmen der Wächter schlagartig. Sie verehren ihn jetzt als den "Erstangekommenen", dessen Weisheit sie erleuchten soll. Alle Menschen stammten von der Erde, sagen sie, die zwar wirklich existiere, aber weit hinter ihnen liege. Der "Grosse Planer" habe erkannt, dass nur eine Reise von vielen Generationen Dauer Menschen zu andern Sonnen bringen könne, deshalb habe er in einem riesigen Felsblock eine hohle, künstliche Welt geschaffen. Dort verlebten die Azteken ihre Jahre in sorgloser Unwissenheit, während die Wächter für das Wohlergehen der künftigen Kolonisten sorgten. Am Tag der Ankunft aber werde die grosse Felsbarriere zusammenstürzen und das Talvolk freigeben. Dann werde Coatlique vor den Augen der Azteken zerstört werden, und dann seien nur noch Heiraten zwischen Leuten aus verschiedenen Dörfern gestattet. Chimals vorzeitige Zeugung stelle eine unerwartete Gnade dar, denn mit den Kinder, die nach dem Tag der Ankunft gezeugt würden, sei ihnen ein Geschlecht von Weisen verheissen.

Aus vorbereiteten Lernprogrammen erfährt Chimal mehr, als die Wächter ihm sagen können. Die Azteken wurden als Kolonisten gewählt, weil sie als zähes und selbstgenügsames Volk galten, deren alte Lebensweise sich in abgelegenen Tälern unverändert erhalten hatte. Mit möglichst wenig Veränderungen wurde die Bevölkerung eines ganzen Tals in ein genaues Duplikat ihrer Umwelt verpflanzt, im Innern des Asteroiden, der als Raumschiff dienen sollte. Mit Hilfe genetischer Chirurgie koppelte man bei den Ausgewählten Genialität und Passivität. Erstere konnte nur bei jenen Kindern wieder dominant werden, deren Eltern aus beiden Dörfern stammten.

Bald muss Chimal feststellen, dass die Wächter soweit degeneriert sind, dass sie ihre Aufgabe nicht mehr erfüllen können. Ihr Leben wird mittels Drogen künstlich verlängert. Natürliche Geburt und Zeugung sind verpönte Themen unter den Wächtern. Werden mehr Wächter benötigt, so werden Frauen, die sich etwas zuschulden kommen liessen, künstlich befruchtet. Ihr starres Pflichtgefühl gereicht den Wächtern oft zum Schaden, so dass Chimal, der Bewegliche, hier und dort eingreifen muss.

In der Drehachse des Asteroiden, wo Schwerelosigkeit herrscht, entdeckt er einen Teleskopraum. Der Asteroid fliegt an seinem Zielstern vorbei! Vom wütenden Chimal zur Rede gestellt, gesteht der Oberste Beobachter, dass der Rat den Weiterflug angeordnet habe, weil sich die angesteuerten Planeten als "unpassend", d.h. als zu klein und dunkel im Vergleich mit Sonnen erwiesen hätten. Chimal berechnet, dass eine sofortige Kurskorrektur und eine Reise von fünfzig Jahren sie dennoch ans Ziel bringen kann. Aber die verzagten Wächter wollen sich nicht zu den nötigen Massnahmen zwingen lassen und nehmen den unbequemen Chimal wieder gefangen. Er befreit sich und reitet auf Coatlique ins Tal zurück, um sein Volk durch die Felsentür in die Freiheit zu treiben. Da löschen die Wächter die Sonne ab. Dunkelheit und Panik herrschen im Tal. Die Azteken zittern, auch Chimal ist entmutigt. Dann reisst er sich zusammen und gelangt auf einem andern Weg aus dem Tal. Vor dem Obersten Beobachter bestimmt er: "Jetzt ist der Tag der Ankunft gekommen." Er entreisst dem alten Mann die nötigen Instruktionen und betätigt den dafür vorgesehenen Hebel. Rumpelnd versinkt die grosse Steinbarriere im Talboden. "Steh auf", sagt Chimal zu einem der Wächter, der sich furchtsam zu Boden geworfen hat, "steh auf und blick um dich. Auch dein Volk ist nun frei".

LITERATURVERZEICHNIS

1. Primärliteratur

- Aldiss, Brian: Nonstop. Faber & Faber, London 1958
- Aldiss, Brian: Hothouse. Sphere Books, London 1971
- Bishop, Michael: The House of Compassionate Sharers. In: The 1978 Annual World's Best SF. Ed. by D.A. Wollheim (DAW SF 288). DAW Books, New York 1978
- Blish, James: The Seedling Stars. Signet Books, New American Library, New York 1959
- Brown, Fredric: The Mind Thing. Bantam Books, New York 1961
- Budrys, Algis: The Amsirs and the Iron Thorn. Fawcett, New York 1967
- Clarke, Arthur C.: The City and the Stars. Corgi Books, London 1965
- Clarke, Arthur C.: The Wall of Darkness. In: The Other Side of the Sky. Signet Books, New American Library, New York 1959
- Clarke, Arthur C.: The Nine Billion Names of God. In: The Other Side of the Sky. Signet Books, New American Library, New York 1959
- Clarke, Arthur C.: 2001: A Space Odyssey. Arrow Books, London 1968
- Clarke, Arthur C.: Childhood's End. Ballantine Books, New York 1970
- Clement, Hal: Needle. Lancer Books, New York 1969
- Cogswell, Theodore: The Wall Around the World. In: Yet More Penguin Science Fiction. Penguin Books, Harmondsworth 1964
- Cowper, Richard: Welt ohne Sonne. (Kuldesak). (Goldmanns Weltraum Taschenbücher 159). Goldmann, München (1973)
- Crawford, Marion F.: For the Blood Is the Life. In: Uncanny Tales (Tauchnitz Coll. of British Authors 4253), Tauchnitz, Leipzig 1911
- Farmer, Philip Jose: Inside Outside. Berkeley Books, New York 1979
- Forster, E.M.: The Machine Stops. In: E.M. Forster: Collected Short Stories. Penguin Books, Harmondsworth 1972
- Foster, Alan Dean: Alien. Futura, London 1979

- Frank, Alain, und Victor Vicas: Morgen bist du ein anderer. (Fischer TB 1395). Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1973
- Galouye, Daniel F.: Project Barrier. In: Project Barrier. Sphere Books, London 1970
- Galouye, Daniel F.: Dark Universe. Sphere Books, London 1970
- Harrison, Harry: Captive Universe. Berkeley Books, New York 1969
- Harvey, W.F.: The Beast With Five Fingers. In: Davenport (ed.): Tales to be Told in the Dark, Faber & Faber, London 1953
- Hauser, Heinrich: Gigant Hirn. (Goldmanns Weltraum Taschenbücher 5), Goldmann, München (1962)
- Heinlein, Robert: Orphans of the Sky. Berkeley Medallion Books, New York 1970
- Heinlein, Robert: The Puppet Masters. Signet Books, New American Library, New York 1958
- Herbert, Frank: Dune. New English Library, London 1969
- King, Stephen: Carrie. (Signet Books), New American Library, New York 1975
- Knight, Damon: Analogue Men. Sphere Books, London 1967
- Koszarski, Richard (ed.): Mystery of the Wax Museum (Filmdrehbuch). (Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series). The University of Wisconsin Press, Madison, Wis., 1979
- Leiber, Fritz: Ship of Shadows. In: The Magazine of Fantasy and Science Fiction, July 1969. Vol. 37, No. 1. Whole No. 218
- Leiber, Fritz: The Secret Songs. In: Spectrum IV, ed. by Kingsley Amis and Robert Conquest. Pan Books, London 1967
- Lem, Stanislaw: Solaris. (st 226), Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1975
- Lem, Stanislaw: Die Maske. In: Der dialektische Weise aus Krakow. Insel Almanach auf das Jahr 1976. Insel, Frankfurt 1976
- Lovecraft, H.P., und August Derleth: The Lurker on the Threshold. Gollancz, London 1969
- Lovecraft, H.P.: At the Mountains of Madness. In: At the Mountains of Madness. Gollancz, London 1966
- Lovecraft, H.P.: The Whisperer In Darkness. In: The Haunter of the Dark. Gollancz, London 1966

- Lovecraft, H.P.: The Call of Cthulhu. In: The Haunter of the Dark. Gollancz London 1966
- Lovecraft, H.P.: The Dunwich Horror. In: The Haunter of the Dark. Gollancz, London 1966
- Mason, Douglas R.: Matrix. Ballantine Books, New York 1970
- Mason, Douglas R.: The Dilation Effect. Ballantine Books, New York 1971
- Mason, Douglas R.: The Resurrection of Roger Diment. Ballantine Books, New York 1972
- Mason, Douglas R.: The End Bringers. Ballantine Books, New York 1973
- Maupassant, Guy de: Contes fantastiques complets. Ed. par Anne Richter. (Bibliothèque Marabout 464). Nouvelles Editions Marabout, Paris 1978
- Moore, Catherine Lucille: No Woman Born. In: The Best of C.L. Moore. Ballantine Books, New York 1975
- Langelan, George: Die Fliege. Erzählungen aus der phantastischen Wirklichkeit. (dtv 306), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1965
- Piranesi, Giovan Battista: Le Carceri. Introd. di Mario Praz. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1975
- Poe, Edgar Allan: Die Tatsachen im Falle Valdemar. In: Der Fall des Hauses Ascher. Dtsch. von Arno Schmidt und Hans Wollschläger. (st 517), Suhrkamp, Frankfurt 1979
- Pohl, Frederik: The Tunnel Under the World. In: More Penguin Science Fiction. Penguin Books, Harmondsworth 1963
- Shelley, Mary Wollstonecraft: Frankenstein oder der neue Prometheus. (dtv phantastica 1860), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980
- Simak, Clifford: Target Generation. In: Strangers to the Universe. Berkeley Books, New York 1957
- Stevenson, Robert Louis: The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. In: The Strange Case... (Everyman's Library), Dent, London/Dutton, New York 1964
- Sturgeon, Theodore: Es. In: 21 Gruselstories. Hsg. von H. W. Mommers und A.D. Krauss. (Heyne Anthologien 21), Heyne, München 1966
- Sturgeon, Theodore: The Cosmic Rape. Dell, New York 1968
- White, Ted: By Furies Possessed. Signet Books, New American Library, New York 1970

Wynham, John: Compassion Circuit. In: The Seeds of Time. Penguin Books, Harmondsworth 1964

2. Sekundärliteratur

Agel, Jerome (ed.): The Making of Kubrick's "2001". Signet Books, New American Library, New York 1970

Annan, David: Ape: The Kingdom of Kong. Lorrimer, London 1974

Argelander, Hermann: Die klinische Bedeutung des primären Narzissmus. In: Jahrbuch der Psychoanalyse 9. Huber, Bern/Stuttgart/Wien 1976

Aristoteles: Ueber die Seele. (Klassiker der Wissenschaft 226/227). Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1968

Caillois, Roger: Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination. Corti, Paris 1966

Caillois: Das Bild des Phantastischen vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon I. (Franz.: De la féerie à la science fiction. In: Images, images...)

Caillois, Roger: Au coeur du fantastique. Gallimard, Paris 1965

Carter, Lin: A Look Behind the Cthulhu Mythos. Ballantine Books, New York 1972

Chasseguet-Smirgel, Janine: Letztes Jahr in Marienbad. Zur Methodologie der psychoanalytischen Erfassung des Kunstwerks. In: Psyche 11 (1970)

Chasseguet-Smirgel, Janine: Reflexions on the Connexions Between Perversion and Sadism. In: Int. Journal of Psycho-Analysis 59 (1978)

Clarens, Carlos: Horror Movies. An Illustrated Survey. Secker & Warburg, London 1968

Cohen, John: Golem und Roboter. Ueber künstliche Menschen. (Wege zum Wissen), Umschau Verlag, Frankfurt 1968

Dadoun, Roger: Der Fetischismus im Horrorfilm. In: Objekte des Fetischismus, hsg. von J.-B. Pontalis (Literatur der Psychoanalyse), Suhrkamp, Frankfurt 1972

von Däniken, Erich: Erinnerungen an die Zukunft. Econ, Düsseldorf 1968

von Däniken, Erich: Zurück zu den Sternen. Econ, Düsseldorf 1969

- Descartes, René: Oeuvres. Publ. par Charles Adam et Paul Tannéry. 13 Bde. Ed. du Cerf, Paris 1897-1913
- Descartes, René: Meditationes de prima philosophia/Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. Hg. von Lüder Gäbe. (Philos. Bibliothek 250a), Meiner, Hamburg 1959
- Descartes René: Discours de la Méthode / Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wiss. Forschung. Uebers. u. hsg. von Lüder Gäbe. (Philos. Bibliothek 261). Meiner, Hamburg 1960
- Descartes, René: Ueber den Menschen, sowie Beschreibung des menschlichen Körpers. Hsg. von Karl E. Rothschuh. Lambert und Schneider, Heidelberg 1969
- Dumont, Jean-Paul, und Jean Monod: Le foetus astral. Essai d'analyse structurale d'un mythe cinématographique. Christian Bourgois, Paris 1970
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. 18 Bde. Fischer, Frankfurt 1960-1968. (G.W.)
- Freud, Sigmund: Studienausgabe in 10 Bden u. unnumerierter Ergänzungsband. (Conditio Humana), Fischer, Frankfurt 1969-1975. (Stud.)
- Freud, Sigmund: Studien über Hysterie. (Fischer TB 6001), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1970
- Freud, Sigmund: Ueber infantile Sexualtheorien. G.W. VII, Stud. V.
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu. G.W. IX, Stud. XI
- Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzissmus. G.W. X, Stud. III
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. G.W. XII, Stud. IV
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Neue Folge. G.W. XV, Stud. I
- Giger, H.R.: Giger's Alien. Filmdesign. Sphinx, Basel 1980
- Golwin, Sergius: Götter der Atomzeit. Francke, Bern 1967
- Grunberger, Bela: Vom Narzissmus zum Objekt. (Literatur der Psychoanalyse), Suhrkamp, Frankfurt 1976
- Grunberger, Bela: Das phallische Bild. In: Vom Narzissmus zum Objekt.
- Grunberger, Bela: Oedipus und Narzissmus. In: Vom Narzissmus zum Objekt
- Gustafsson, Lars: Ueber das Phantastische in der Literatur. Ein Orientierungsversuch. In: Kursbuch 15, Frankfurt 1968

- Gustafsson, Lars: Mein Gedicht "Die Maschinen". In: Eine Insel in der Nähe von Magora. (Fischer TB 1401), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1973
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Niemeyer, Tübingen 1972
- Hienger, Jörg: Literarische Zukunftsphantastik. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1972
- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. (rde 50), Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1957
- Jentsch, E.: Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift, Nr. 22/23, Halle 1906
- Jones, Ernest: Der Alptraum in seiner Beziehung zu gewissen Formen des mittelalterlichen Aberglaubens. (Schriften z. angew. Seelenkunde 14), Deuticke, Leipzig und Wien 1912
- Jung, C.G.: Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden. In: G.W. Bd. X, Walter, Olten 1974
- Jung, C.G.: Psychologie und Alchemie. G.W. Bd. XII, Walter, Olten 1972
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Rhein-Verlag, Zürich 1951
- Klein, Melanie: Die Psychoanalyse des Kindes. (Geist und Psyche 2109), Kindler, München 1973
- Koestler, Arthur: Die Nachtwandler. Das Bild des Universums im Wandel der Zeiten. Ex Libris, Zürich 1959
- Kohut, Heinz: Narzissmus. (Literatur der Psychoanalyse). Suhrkamp, Frankfurt 1973
- Lacan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan I: Freuds technische Schriften. Walter, Olten 1978
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Schriften I, Walter, Olten 1973
- Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus. In: Schriften II, Walter, Olten 1975
- Lacan, Jacques: D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In: Ecrits, Paris 1966
- Lacan, Jacques, u.a.: "Jacques Lacan", L'Arc 58, Paris 1974
- Laplanche, Jean, und J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse (stw 7), Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1973

- Leclaire, Serge: Das Reale entlarven. Das Objekt in der Psychoanalyse. Walter, Olten 1976
- Lee, Walt: Reference Guide to Fantastic Films, 3 vols. Chelsea-Lee Books, Los Angeles 1974
- Leisegang, Hans: Die Gnosis. (Kröner TB 32), Kröner, Stuttgart 1941
- Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. (UTB 312), Francke, München 1976
- Magritte, René: Katalog Kunsthhaus Zürich, 1969
- Menninger, Jürgen (Hrsg.): Filmbuch Science Fiction. Du Mont Schauberg, Köln 1975
- Nolfi, Elisabeth: Die Begegnung mit dem psychisch Kranken. Dissertation Zürich 1974
- Owen, John: Idea and Imagery in Herbert's "Dune". In: Extrapolation 15 (1974), No. 2
- Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hg. von Rein A. Zondergeld. (Insel TB 69), Insel, Frankfurt 1974
- Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Hg. von Rein A. Zondergeld. (Insel TB 154), Insel, Frankfurt 1975
- Planck, Robert: The Emotional Significance of Imaginary Beings. Charles C. Thomas, Springfield, Ill., 1968
- Platon: 'Höhlengleichnis'. In: Politeia/Der Staat, VII, 1-4, 514a-518d. (Philos. Bibliothek 80), Meiner, Hamburg 1973
- Plessner, Helmuth: Der Mensch als Lebewesen. In: Die Frage nach der Conditio Humana. (st 361), Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1976
- Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. (Sammlung Götschen 2200), De Gruyter, Berlin/New York 1975
- Poe, Edgar Allan: Maelzels Schachspieler. In: Klaus Völker (Hsg.): Künstliche Menschen. (dtv 1194), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976
- Portmann, Adolf: Biologische Fragmente zu einer Lehre vom Menschen. Schwabe, Basel 1944
- Reichlin, Urs, und Dieter Sträuli: Von Däniken und unser Weltbild. In: Focus 9, Juni 1970
- Reik, Theodor: Der eigene und der fremde Gott. (Literatur der Psychoanalyse), Suhrkamp, Frankfurt 1972

- Sartre, Jean-Paul: 'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage. In: Situations I, (nrf), Gallimard, Paris 1947
dtsh: 'Alminadab' oder das Phantastische als Ausdrucksweise betrachtet. In: Situationen. Essays. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1965 (zit. Ausg.)
- Sas, Stephan: Der Hinkende als Symbol. (Stud. aus dem C.G. Jung-Institut XIV), Rascher, Zürich/Stuttgart 1964
- Specht, Rainer: Descartes. (Roro Bildmonographien 117), Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1966
- Starobinski, Jean: Psychoanalyse und Literatur. (Literatur der Psychoanalyse), Suhrkamp, Frankfurt 1973
- Sturm Dieter, und Klaus Völker (Hsg.): Vom Erscheinen der Vampire. Dokumente und Berichte. (dtv 945), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1973
- vom Scheidt, Jürgen: Orgien der Phantasie. In: Pardon 4 (April) 1976
- Schneider, Marcel: La littérature fantastique en France. (Les grandes études littéraires), Fayard, Paris 1964
- Schneider, Marcel: Discours du fantastique. In: Déjà la neige. Trois nouvelles. Grasset, Paris 1974
- Schwoncke, Martin: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Encke, Stuttgart 1957
- Tausk, Viktor: Ueber die Entstehung des 'Beeinflussungsapparates' in der Schizophrenie. In: Psyche 23 (1969), Klett, Stuttgart
- Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Seuil, Paris 1970
dtsh: Einführung in die fantastische Literatur. (Ullstein Materialien 3191), Ullstein, Frankfurt 1975
- von Usler, Detlev: Der Traum als Welt. Neske, Pfullingen 1964
- von Usler, Detlev: Die Wirklichkeit des Psychischen. Leiblichkeit, Zeitlichkeit. Neske, Pfullingen 1969
- von Usler, Detlev: Psychologie und Welt. (Urban TB 152), Kohlhammer, Stuttgart 1972
- Vax, Louis: L'art et la littérature fantastique. (Que sais-je? 907), P.U.F. Paris 1970
- Vax, Louis: La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique. P.U.F., Paris 1965

Völker, Klaus: Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen. (dtv 1194), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976

Zondergeld, Rein A.: Wege nach Sais. Gedanken zur phantastischen Literatur. In: Phaicon I.

Zondergeld, Rein A.: Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur. In: Phaicon 2.

LEBENS LAUF

Ich wurde geboren am 7. April 1948 in Kreuzlingen TG als Sohn von Hans Heinrich Sträuli (von Wädenswil ZH) und Rita Sträuli-Kinkelin (von Romanshorn TG). In Winterthur besuchte ich ab 1955 Primarschule und Gymnasium. Im Herbst 1967 legte ich die Matur (Typus B) ab. Anschliessend begann ich an der Universität Zürich das Studium der Psychologie, Aegyptologie und Philosophie, das ich 1974 mit dem Lizentiatsexamen abschloss. Seit 1977 arbeite ich als Assistent am Psychologischen Institut der Universität Zürich bei Herrn Prof. D. von Uslar.

